

Luigi Spina

Vacanze romane, con obbligo di mito greco

Abstract

Roman Holiday is not only a sort of rewriting of Cinderella tale, marked by a radical change of the situation. The final frames of the movie, with the long exchange of glances between the journalist and the Princess, remind the myth of Eurydice and Orpheus.

Roman Holiday (*Vacanze romane*) non è solo una sorta di riscrittura, con radicale capovolgimento della situazione, della favola di Cenerentola. Le sequenze finali del film, con il lungo scambio di sguardi fra il giornalista e la principessa, richiamano alla mente il mito di Euridice e Orfeo.

0. *Preludio*

Sto per mettere mano alla scrittura di questo contributo, la cui idea di fondo ho già provato a testare con un post in un gruppo facebook, *Call for movies* – geniale idea del professore Oscar Janovitz: raccogliere a largo raggio le citazioni e le allusioni ai classici e alle culture antiche nei film, solo se non tematizzate –, quando vedo, a pagina II de *Il Foglio* di sabato/domenica 19/20 maggio 2018, la foto a colori di un manifesto arcinoto di *Vacanze romane*, a illustrare un articolo omonimo. Sottotitolo: *C'è chi sprofonda nei divanetti del Transatlantico, chi lavora ad altro, chi sonnecchia. Da due mesi e mezzo è quasi agosto in Parlamento*. Possibile, mi dico, che Audrey Hepburn (la principessa Ann – o Anne, come in parte della bibliografia) e Gregory Peck (il giornalista Joe Bradley) sulla Vespa possano prestarsi a raffigurare il patto d'amore, che un peccaminoso bacio aveva preannunziato sui muri di Roma, all'origine di questa attesa accidiosa, di questo non far niente di una possibile Terza Repubblica?¹ Possibile, perché il mito ha mille volti e voci, e *Vacanze romane* (*Roman Holiday*, il film di William Wyler del 1953)² può benissimo essere definito un mito moderno, che nasconde a sua volta un mito antico, e non solo una favola, Cenerentola³, come tenterò di mostrare.

¹ Il nuovo governo è stato poi formato e ha giurato il primo giugno 2018.

² *Roman Holiday* 1953 USA b/n 119'; regia: W. Wyler; sceneggiatura [si elencano accreditati e non accreditati: cf. *infra* n. 5]: I. McLellan Hunter, J. Dighton, B. Hecht, D. Trumbo, V. Davies, P. Sturges E. Flaiano, S. Cecchi D'Amico; produzione: W. Wyler Paramount; fotografia: F. Planer, H. Alekan; montaggio: R. Swink; cast: G. Peck (J. Bradley); A. Hepburn (Princess Ann); E. Albert (I. Radovich).

³ «Raccontata al contrario», come scrive nella sua recensione dell'aprile 1954 Gabriel García Márquez (MÁRQUEZ 1999, 43). FINK (1989, 111s.) preferisce tralasciare la fonte favolistica, sottolineando, invece, il tema del fallito tentativo di liberazione, tipico di molti film di Wyler, e indicando in *Accadde una notte* di Frank Capra (1934) una «fonte inconfessata». Alla lavorazione di *Roman Holiday*, alla aneddotica relativa e al suo ruolo nella filmografia di Wyler sono dedicati specifici capitoli in altre due importanti

1. Un film da favola

Quasi all'inizio del film (5'31") Ann perde la sua scarpetta bianca: la perde, nel senso che le scivola fuori dall'ampia protezione del suo fastoso abito da cerimonia, indossando il quale sta svogliatamente ricevendo gli omaggi dei diplomatici stranieri durante la festa in suo onore a Roma. Il fatto è che tentava di trovare un po' di ristoro sfilandosela senza che nessuno potesse accorgersene. La recupera quasi subito, aiutata dai fedeli dignitari di corte che l'accompagnano. Ma qualche scena dopo, mentre nella sua stanza da letto tenta di immaginare (e chiede alla Contessa Vereberg, sua assistente personale) una notte senza pigiama, e quindi una vita senza cerimoniali, corre alla finestra scendendo con un balzo dal letto, attratta dai suoni di una festa. La Contessa le ricorda di indossare le babbucce (*oh, your slippers, 7'39"*). Ecco, dunque, i primi segnali per gli spettatori, le prime allusioni alla favola: una scarpetta che sfugge dal piede (non importa che sia la stessa principessa a recuperarla, o forse importa); poi un tipo di calzatura più casalingo e privato, ma anch'esso imposto⁴. Ann ne fa istintivamente a meno, la Contessa le ricorda che dovrebbe indossarle. Le scene che seguono, con la crisi di nervi della principessa e i ripetuti *stop!* all'elenco impietoso degli obblighi cui dovrebbe adempiere la mattina seguente (9'16"), confermano allo spettatore intuitivo che la favola di Cenerentola potrebbe entrarci in qualche modo, ma che bisognerà immaginarla al contrario, o meglio – ma questa è osservazione più adatta, forse, a uno spettatore dei nostri giorni – come un possibile *sequel*, una sorta di riscrittura ucronica della favola: cosa sarebbe successo se Cenerentola, una volta sposato il principe azzurro, dopo qualche anno di vita regale, rimasta sola, avesse provato improvvisamente il desiderio di tornare a una vita meno 'obbligata', magari durante una visita a Roma? Né con la matrigna e le sorellastre – verrebbe da dire – né col principe: insomma, una vita normale.

Ann evade, dunque (con scarpe rigorosamente nere e non vistose, che poi cambierà acquistando un paio di sandali); per questo viaggio al contrario, in cui però il lessico della posizione sociale si accompagna a progetti di vita inversamente marcati – dalla regalità/sottomissione alla medietà/libertà –, non c'è una zucca magicamente diventata carrozza (o un suo indefinibile contrario), bensì il furgoncino di *Rinfreschi* di tal Domenico Pizzatti (14'36"), sul quale, ben nascosta, la principessa può lasciare la

monografie, HERMAN (2015) e MILLER (2013). Ricordo che *Cinderella*, il film d'animazione diretto da W. Jackson, H. Luske e C. Geronimi, prodotto dalla Walt Disney, è del 1950.

⁴ Si potrebbero utilmente fare interagire queste annotazioni sui segni che il regista offre allo spettatore per fare affiorare nella sua mente la favola di Cenerentola con il capitolo che Piero Boitani – BOITANI (2014, 24-63) – dedica a Cenerentola nel suo volume sul 'riconoscere'. Pur non essendovi riferimenti a *Roman Holiday*, sarebbe facile mostrare, se solo partissimo da questa frase di Boitani (p. 26): «Nella storia di Cenerentola il riconoscimento porta la felicità, la realizzazione dell'amore del principe», che anche i 'riconoscimenti' nel film agiscono al contrario: Joe riconosce in Ann la principessa attraverso una foto sul giornale; quasi alla fine del film, Ann riconosce in Joe un giornalista durante la conferenza stampa. Entrambi i riconoscimenti inutili in vista della felicità.

residenza regale. Del resto (ancora un'allusione alla favola?), su una tipica carrozza cittadina di quegli anni, già occupata da una coppia, Ann sale da un lato e scende immediatamente dall'altro (16'03'') appena lasciato il furgoncino, mentre i palloncini di un venditore, urtato da lei, salgono verso la finestra illuminata di un palazzo, attraverso la quale scopriremo l'altro protagonista del film, il principe azzurro/giornalista, già in compagnia dell'amico fotografo Radovich, figura determinante fino alla fine. Uso non a caso il termine 'protagonista', perché Gregory Peck rifiutò inizialmente la proposta di Wyler sulla base dell'idea che la vera protagonista del film, stando alla sceneggiatura⁵, fosse Audrey Hepburn⁶.

Comincia, dunque, la vacanza romana della principessa, che troverà poi il modo di presentarsi al giornalista come esperta in tipici lavori da Cenerentola, appresi – inventa – in collegio:

I'm a good cook. I could earn my living at it. I can sew too, clean a house, iron (90'33'').

D'altra parte, la favola era stata esplicitamente richiamata proprio da Ann, quando aveva chiesto di poter essere portata a ballare su uno dei barconi sul Tevere, suscitando la profetica risposta di Bradley (78'17''):

Ann: At midnight, I'll turn into a pumpkin and drive away in my glass slipper.
Bradley: That'll be the end of the fairytale.

2. Un film (anche) mitico

La vacanza, però, deve finire, come la favola, appena evocata; Ann deve tornare alla sua vita da principessa. Inizia una sequenza molto importante in cui, accanto al modello favolistico, comincia a configurarsi, attraverso parole e immagini, una innegabile situazione mitica, legata ai nomi di Euridice e Orfeo; innegabile, ma presentata – come la favola, del resto – in forma capovolta. Solo qualche frase per fissare il mito, o meglio la versione più diffusa e nota del mito. Euridice muore, Orfeo ottiene di scendere nell'Ade per riportarla fra i viventi. Gli viene concesso, a patto che la preceda e non si volti a guardarla. Cosa che, però, non riesce a fare, perdendola per sempre⁷.

⁵ Come accennato nella scheda filmografica di n. 2, l'*authorship* della sceneggiatura è stata lungo discussa. Si può fare riferimento a un recente contributo utile anche per inquadrare il contesto dei rapporti Stati Uniti/Italia, DE SANTI (2016). In particolare, sul ruolo, nella sceneggiatura, di Dalton Trumbo, cf. ITZKOFF (2011). Il problema è trattato anche nelle monografie già citate: FINK (1989), HERMAN (2015) e MILLER (2013).

⁶ Cf. GRIGGS (1984, 79-81: 80).

⁷ Il mito di Euridice e Orfeo ha già trovato significativo spazio su questa rivista, proprio in relazione al cinema: SPINA (2014); FIORINELLI (2017).

Ecco, dunque, Ann e Bradley in macchina, all'angolo della strada che sbuca di fronte alla residenza romana della principessa. È notte, solo la luce di qualche lampione. Sottolineo i passaggi cruciali, a partire da 93'25"':

Ann: I have to leave you now. I'm going to that corner there and turn. You stay in the car and drive away. Promise not to watch me go beyond the corner. Just drive away and leave me. As I leave you.

Bradley: All right.

Ann: I don't know how to say goodbye. I can't think of any words.

Bradley: Don't try.

Certo, dietro l'angolo non c'è l'uscita dall'Ade, ma il segno inequivocabile della regalità di Ann, di cui però Bradley è già al corrente, all'insaputa di Ann. Ann vuole, dunque, che negli occhi del giornalista rimanga la sua immagine di ragazza. *Esse est percipi*: si è quello che si viene percepiti, visti, come Samuel Beckett mostrò in *Film*, un film del 1965 con Buster Keaton⁸. Al massimo, Bradley potrà riconoscerla in qualche foto – come, del resto, è già avvenuto, nella redazione del giornale: ma Ann non sa neanche questo. Non c'è l'uscita dall'Ade, ma ce n'è quasi l'ingresso, come dirò fra poco.

Ora, il film è alle sue ultime scene, Ann ha di nuovo le sue scarpe bianche e riceve la stampa estera. Bradley, con l'amico fotografo, è in prima fila.

Un rapido e intenso sguardo fra i due, poi Ann torna verso il seggio regale. Poi si volta di nuovo verso il pubblico con un sorriso misto di tristezza e rimpianto (111'10"). E lascia la sala. Come, subito dopo, farà il pubblico. Bradley rimane da solo e si dirige, mani in tasca, verso l'uscita. Ma, prima di uscire, si volta indietro (112'47") e rimane a fissare per alcuni secondi la sala vuota. Poi esce, segnando la fine del film.

Proviamo, dunque, a guardare queste scene finali avendo in mente il mito di Euridice e Orfeo, ma pronti a rovesciarlo continuamente. Ann sta per tornare in una dimensione che le è propria ma di cui ha avuto modo, grazie a Bradley, di cogliere l'oppressione, quasi la condizione di morte per la vita di una ragazza. Gli chiede di non guardarla, mentre raggiunge quel 'regno dei morti', perché, paradossalmente, non avrebbe più la forza di tenere dietro ai suoi doveri, quel *duty* senza badare al quale, come dirà ai suoi assistenti di corte, non avrebbe saputo resistere all'amore per Bradley:

I would not have come back tonight. Or indeed, ever again. (96'43").

Se, dunque, Bradley la guardasse, la cercasse, Ann non saprebbe resistere e tornerebbe a vivere come in quella magica giornata romana.

⁸ Ne ho scritto in SPINA (2009, 66).

E Bradley non la delude: non solo non la cercherà, ma le farà capire, durante l'incontro con la stampa, che non farà nulla per mettere in crisi la sua dignità di principessa.

E dunque, ora che è stabilmente nel 'regno dei morti', Ann/Euridice può guardarlo fisso negli occhi, esprimendo, però, tutto il rimpianto per quella mancata forzatura, e avendo perso per sempre la possibilità di vivere da normale ragazza. Guardandolo ora può non essere salvata. Bradley/Orfeo si allontana, rispettando ancora una volta la richiesta di non voltarsi a guardarla (la salva perdendola), ma poi, nella scena finale, non può fare a meno di voltarsi verso la pedana regale, ormai vuota. Uno sguardo inutile, capace di fissare solo un ricordo. Come una foto. Perché non dimentichiamo che ci sono altri sguardi che potrebbero mettere in crisi la dignità della principessa. Sono le foto che Radovich ha scattato di nascosto durante le peripezie romane; foto che, viste da altri, le darebbero di nuovo la possibilità di lasciare il 'regno dei morti', ma a prezzo della vita cui è destinata. E dunque le foto rimarranno a disposizione solo del suo sguardo privato – Radovich gliela regala durante le presentazioni della stampa estera – come ricordo di una possibile vita, in realtà di una *Roman Holiday*.

3. *Aspettando l'happy ending*

Ma poi non finisce così, perché, per vie sotterranee come l'Ade, una principessa, questa volta un'attrice famosa, Anna (!) Scott, sceglie di rimanere nel mondo del giovane libraio William Thacker, che deve travestirsi da giornalista (!) – la fantasiosa testata è *Horse & Hound (Cavalli e segugi)* – per farsi guardare e farsi rispondere da Anna che rimarrà con lui per tutta la vita (magari rinunciando al cinema). Sto parlando, naturalmente, di *Notting Hill*, di Roger Michell (1999), con Julia Roberts e Hugh Grant⁹. E ci sono anche vecchie foto compromettenti di Anna (64'20")¹⁰, se proprio vogliamo trovare altri punti di contatto (capovolti anch'essi, naturalmente). E quindi, con un'ultima capriola, la favola, intrecciata col mito, ha riconquistato, in *Notting Hill*, quel lieto fine che qualcuno, non ascoltato, aveva previsto anche per *Roman Holiday*¹¹.

⁹ Ne accenna rapidamente tra due parentesi, scrivendo di *Notting Hill*, MONDA (2007, 124): «(il film che viene immediatamente in mente è *Vacanze romane* di William Wyler)».

¹⁰ Me lo ha ricordato Domitilla Campanile, che ringrazio anche per i suggerimenti bibliografici.

¹¹ Cf. DE SANTI (2016, 102).

riferimenti bibliografici

BOITANI 2014

P. Boitani, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino.

DE SANTI 2016

C. De Santi, *L'americanizzazione negli anni Cinquanta fra Roman Holiday e Un americano a Roma*, in E. Dagrada (a cura di), *Anni Cinquanta. Il decennio più lungo del secolo breve*, Soveria Mannelli, 97-110 [Si tratta di un numero monografico della rivista «Cinema e Storia» V].

FINK 1989

G. Fink, *William Wyler*, Firenze.

FIORINELLI 2017

A. Fiorinelli, Phoenix (Il segreto del suo volto). *Storia di una rediviva Euridice alla ricerca della sua identità perduta in un film di Christian Petzold*, «DeM » VIII 136-57 <https://dionysusexmachina.it/?cmd=articolo&id=236>.

GRIGGS 1984

J. Griggs, *Gregory Peck*, Roma.

HERMAN 2015

J. Herman, *A Talent for Trouble. The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director, William Wyler (1995)*, New York.

ITZKOFF 2011

D. Itzkoff, *Dalton Trumbo's Screenwriting Credit Restored to 'Roman Holiday'*: <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/12/20/dalton-trumbos-screenwriting-credit-restored-to-roman-holiday/> (20 dicembre).

MÁRQUEZ 1999

G. García Márquez, *Gente di Bogotá*, a cura di J. Gilard, Milano.

MILLER 2013

G. Miller, *The Life and Films of Hollywood's Most Celebrated Director*, Lexington.

MONDA 2007

S. Monda, *La magnifica illusione. Un viaggio nel cinema americano*, nuova ed., Roma.

SPINA 2009

L. Spina, Shhhh, *la sfida etimologica e onomatopeica*, in N. Polla Mattiot (a cura di), *Il paradosso del silenzio. Percorsi alternativi nel caos contemporaneo*, Padova, 63-69.

SPINA 2014

L. Spina, *Caro Antonio! Cara Euridice!*, «DeM» V 409-13 <https://dionysusexmachina.it/?cmd=articolo&id=173>.