LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

39 / 2022

LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

n. 39
2022

Direttore responsabile/Managing editor
Grazia Paganelli (Museo Nazionale del Cinema)

Direttori/Editors
Giaime Alonge (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino), Luca Malavasi (Università di Genova), Federica Villa (Università di Pavia)

Comitato scientifico/Editorial board
Paolo Bertetto (Sapienza - Università di Roma), Francesco Casetti (Yale University), Richard Dyer (King's College London), Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Tom Gunning (University of Chicago), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Enrico Menduni (Università Roma Tre), Catherine O'Rawe (University of Bristol), Peppino Ortoleva (Università di Torino), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Francesco Pitassio (Università di Udine), Jacqueline Reich (Marist College), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova), Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Veronica Pravadelli (Università Roma Tre)

Comitato direttivo/Editorial advisory board
Silvio Alovisio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Luca Barra (Università di Bologna), Claudio Bisoni (Università di Bologna), Gabriele D'Autilia (Università di Teramo), Raffaele De Berti (Università di Milano), Ilaria De Pascalis (Università Roma Tre), Damiano Garofalo (Sapienza - Università di Roma), Michele Guerra (Università di Parma), Ilario Meandri (Università di Torino), Andrea Minuz (Sapienza - Università di Roma), Emiliano Morreale (Sapienza - Università di Roma), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Chiara Simonigh (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino)

Coordinamento della redazione/
Editorial coordinator
Giovanna Maina (Università di Torino)

Redazione/Editorial staff
Lorenzo Donghi (Università di Pavia), Riccardo Fassone (Università di Torino), Chiara Grizzaffi (Università IULM), Giulia Muggeo (Università di Torino), Matteo Pollone (Università del Piemonte Orientale), Gabriele Rigola (Università di Genova), Bruno Surace (Università di Torino), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Sara Tongiani (Università di Udine)

In copertina:
Sedotta e abbandonata. Sceneggiatura di lavorazione della segretaria d'edizione Myrta Guarnaschelli (Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Myrta Guarnaschelli)

Progetto grafico:
Fabio Vittucci

La Valle dell'Eden
Semestrale di cinema e audiovisivi

Stampato con il contributo di
Dipartimento Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino; Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Pavia; Dipartimento di Italianistica, romanistica, antichistica, arti e spettacolo, Università degli Studi di Genova.

© 2023 Rosenberg & Sellier

ISBN 979-12-5993-179-5
ISSN 1970-6391

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 5179 del 04/08/1998

Editore
Lexis Compagnia Editoriale in Torino
via Carlo Alberto 55 - 10123 Torino

Rosenberg & Sellier è un marchio registrato
utilizzato per concessione della società Traumann s.s.

SOMMARIO

Introduzione
Giaime Alonge, Giacomo Manzoli, Andrea Minuz, Federica Villa 7

Gli studi sulla sceneggiatura in Italia: una ricognizione
Francesca Cantore, Pietro Masciullo 11

Questione di diritti, la paternità della sceneggiatura negli anni Sessanta e Settanta
Martina Zanco 23

Autore? Mediatore? Problem solver? Un'esplorazione sull'identità professionale degli sceneggiatori
Rinaldo Vignati 33

High Concept Italian Style. La fucina delle idee nella storia e nell'immaginario del cinema italiano. Prospettive di ricerca
Raffaele Chiarulli 49

Ultimi bagliori di un crepuscolo? La sceneggiatura italiana nei primi anni venti, tra crisi e innovazione: il caso di *Tempesta in un cranio* (1921)
Silvio Alovisio 63

Prospettive per uno studio della sceneggiatura cinematografica attraverso l'attorialità: il caso dell'archivio Pasquale Festa Campanile
Giulia Muggeo, Gabriele Rigola 75

La paura numero uno di Eduardo e Ghirelli: un trattamento inedito per un film con Totò
Massimiliano Gaudiosi 93

From *L'isola* to *L'avventura*
Antony Sellers 103

Le mani invisibili de *Il deserto rosso*. Dall'inchiesta alla sceneggiatura
Giuseppe Mattia 129

Peppino Impastato in made and unmade scripts: the standards and the limits of engaged cinema
Dom Holdaway 141

La sceneggiatura nell'epoca della sua "intermedialità".
Il caso studio di Luigi Malerba
Livio Lepratto 153

Rodolfo Sonego e la tecnica della scrittura cinematografica: dalla prima commedia di costume al viaggio *on the road*
Mirco Melanco 179

Abstracts 194

INTRODUZIONE

Giaime Alonge, Giacomo Manzoli, Andrea Minuz, Federica Villa

A circa settant'anni dall'affermazione della *politique des auteurs*, l'idea che il regista sia l'autore del film rappresenta ormai un'ovvietà. Nel linguaggio corrente, "regista" e "autore" sono di fatto sinonimi, e sono ben pochi i registi – anche tra i più modesti – che sfuggono alla tentazione narcisistica di aprire il "loro" lungometraggio con un cartello che dice: "Un film di …". Si tratta di una indebita estensione della nozione di autore così come l'aveva concepita Truffaut, per il quale alcuni registi – non tutti – sono autori, in quanto nei loro film si trova un lavoro di messa in scena originale e riconoscibile. Oltre ad avere molti meriti, innanzi tutto quello di aver fatto prevalere le ragioni dello stile nella riflessione critica, l'elaborazione teorica dei Giovani Turchi dei "Cahiers du Cinéma" ha anche generato l'idea, oggettivamente falsa, che i film sarebbero il prodotto di un processo creativo individuale, dove i collaboratori del regista-demiurgo sono lì unicamente per aiutarlo a dare forma alla sua visione, quando non rappresentano addirittura un ostacolo. Negare la dimensione collettiva della creazione cinematografica significa negare l'evidenza. La realizzazione di un film assomiglia più alla costruzione di un edificio, cui collabora un'equipe che va dagli architetti ai carpentieri, che non alla pratica solitaria da cui nascono solitamente i romanzi o i quadri. Questo ovviamente non significa che il cinema d'autore, nel senso truffautiano, non esista, ma non si tratta dell'unica forma possibile, né necessariamente di quella più interessante, per il pubblico come per gli studiosi. Pensare qualunque film attraverso il punto di vista del regista significa davvero non cogliere la natura profonda e multiforme della creazione cinematografica. Molti film, anche assai importanti nella storia del cinema, non possono essere compresi se non come il frutto di uno sforzo collettivo, dove è spesso difficile, se non impossibile, distinguere gli apporti individuali. E in questa molteplicità di apporti, quello degli sceneggiatori e delle sceneggiatrici è indiscutibilmente uno di quelli decisivi.

Proprio per il prestigio di cui la *politique des auteurs* ha goduto, e gode attualmente, e anche in rapporto al ruolo centrale che essa ha svolto nel difficile processo di ingresso del cinema all'interno del sistema universitario, il lavoro dello sceneggiatore – verso il quale Truffaut e compagni nutrivano un chiaro pregiudizio – ha rappresentato per molto tempo, in Italia come negli altri paesi, un oggetto raramente indagato nell'ambito degli studi sul cinema, che appunto sono stati a lungo – e ancora in parte sono – dominati dalla prospettiva *auteuriste* (ma allo stesso tempo, la teoria del cinema si è sviluppata soprattutto come riflessione e interrogazione dell'immagine e dei suoi problemi, anziché della costruzione drammaturgica del film che passa necessariamente anche dalla costruzione della sceneggiatura). Negli ultimi decenni, questa impostazione ha iniziato a modificarsi, a partire dai

contributi pionieristici di Richard Corliss e Pauline Kael, il cui famoso – "famigerato", secondo alcuni – saggio *Raising Kane*[1], poi sviluppatosi nel *Citizen Kane Book*[2], è tornato di attualità grazie al *Mank* (2020) di David Fincher. In Italia, dove all'influenza teorica della *politique des autueurs* si è unita la sfiducia – per non dire l'irrisione – di marca rosselliniano-felliniana verso la sceneggiatura e gli sceneggiatori di professione, gli studi su questo ambito sono iniziati dopo i *seminal books* di Corliss e Kael, e forse non a caso sono partiti studiando la sceneggiatura in generale[3], oppure preferendo gli sceneggiatori americani a quelli italiani[4]. Nell'ultimo ventennio, però, una nuova generazione di studiosi e studiose ha prodotto una serie di contributi assai significativi sugli sceneggiatori e la sceneggiatura nel cinema italiano, dal muto in avanti[5]. Oggi, il nostro paese vanta un panorama ricco e articolato in questo settore dei Film Studies, anche se ci sono ancora molte domande cui non è stata data una risposta. Ad esempio, manca un lavoro sistematico, di ricerca sulle fonti e i documenti, relativamente alla sceneggiatura della commedia all'italiana, uno dei generi dove più è evidente il debito verso la scrittura e le storie. Allo stesso modo, manca uno smontaggio dei nostri grandi autori attraverso il contributo dei loro sceneggiatori, per esempio un Visconti letto attraverso Suso Cecchi D'Amico, certo sempre evocata, ma non attraverso un'analisi concreta della sua scrittura.

Questo dossier di "La Valle dell'Eden" intende contribuire a fare il punto sullo stato dell'arte, mappando il territorio e provando a individuare nuove zone da esplorare e nuovi approcci metodologici relativi alla sceneggiatura cinematografica nel nostro paese (abbiamo scelto di escludere contributi sulla serialità televisiva non per scarso interesse verso tale forma, che invece ci pare assai ricca e stimolante, ma perché, proprio per la sua importanza nel quadro della produzione audiovisiva contemporanea, la sua inclusione avrebbe rischiato di sbilanciare il numero). Il dossier si apre con il saggio di Francesca Cantore e Pietro Masciullo, che offre appunto una mappa degli studi italiani sulla sceneggiatura. Il grosso dei saggi che presentiamo sono invece, ciascuno a suo modo, studi di caso, diversi tra loro per tipologia, oggetto di studio, e approccio teorico, ma tutti legati dalla dimensione dello scavo d'archivio. Ci sono analisi di un singolo oggetto, sceneggiatura o trattamento, letto nella sua natura testuale, come nella sua rete di relazioni interstatuali, spaziando dal cinema muto (Silvio Alovisio) a quello contemporaneo (Dom Holdaway), e passando per il lavoro di alcune delle figure più rilevanti della cultura cinematografia (e teatrale) italiane

1 R. Corliss, *Talking Pictures. Screenwriters in the American Cinema, 1927-1973*, Woodstock, The Overlook Press 1974.

2 P. Kael, *The Citizen Kane Book*, Little Brown, Boston 1974.

3 G. Muscio, *Scrivere il film,* Dino Audino, Roma 1981.

4 G. Fink, *Due terzi a lui, uno a me: Samson Raphaelson e il cinema di Lubitsch*, in "Drammaturgia", 1, 1994, pp. 116-144.

5 Tra gli altri: F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a* Il bandito *di Alberto Lattuada*, Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio, Roma-Venezia 2002; S. Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, Torino-Milano 2006; M. P. Comand, *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006; F. Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Kaplan, Torino 2010; D. Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Bulzoni, Roma 2011.

del Novecento (Giuseppe Mattia e Antony Sellers, entrambi su Antonioni; Massimiliano Gaudiosi su Eduardo De Filippo). Vi sono saggi che scelgono una prospettiva più ampia, lavorando su un corpus più o meno vasto di sceneggiature riconducibili a un singolo nome: Livio Lepratto su Luigi Malerba, Mirco Melanco su Rodolfo Sonego. Una terza tipologia di contributi affronta la sceneggiatura, e il percorso professionale degli sceneggiatori, in una prospettiva al contempo storica e teorica, provando a proporre nuovi metodi di lavoro: la possibilità di applicare la nozione, tutta americana, di high concept al cinema italiano (Raffaele Chiarulli); lo studio sulla sceneggiatura cinematografica attraverso l'attorialità, a partire dal caso dell'archivio Pasquale Festa Campanile (Giulia Muggeo e Gabriele Rigola); la riflessione sull'identità professionale degli sceneggiatori italiani contemporanei, sulla basa di una serie di interviste (Rinaldo Vignati); il problema del diritto d'autore e della paternità della sceneggiatura nel cinema italiano degli anni Settanta (Martina Zanco).

GLI STUDI SULLA SCENEGGIATURA IN ITALIA: UNA RICOGNIZIONE[1]

Francesca Cantore, Pietro Masciullo

Introduzione

Questo articolo si propone di ricostruire le principali linee di ricerca che si sono sviluppate negli studi sulla sceneggiatura in Italia. L'arco di tempo preso in esame va dai primi anni Ottanta del XX secolo sino ai nostri giorni, un periodo caratterizzato dalla lenta ma progressiva affermazione degli *script studies* nel contesto italiano. Mettendo tra parentesi la nutrita branca di studi che si occupa di analizzare i rapporti tra cinema e letteratura[2], abbiamo ritenuto di circoscrivere il campo della nostra indagine prettamente alla sceneggiatura cinematografica, rimandando a un ulteriore momento di riflessione la mappatura della recente pubblicistica sui modelli di narrazione seriale. In particolare, il primo paragrafo prende in analisi la tradizione manualistica italiana dalla contestualizzazione di singoli metodi di lavoro al rapporto contrastato con le regole strutturaliste di matrice americana. Il secondo paragrafo, invece, si concentra sulla tradizione degli studi di caso focalizzati su singoli sceneggiatori, in una parabola che va dai primi lavori di ricostruzione biografica, fino ai più recenti sviluppi che si muovono nel quadro della storia culturale, attingendo a documenti e materiali d'archivio sempre più accessibili.

Prima di iniziare, sarà utile operare una breve ricognizione degli *screenwriting studies* a livello internazionale negli ultimi vent'anni. Il primo decennio del XXI secolo costituisce infatti un momento particolarmente prolifico sia in ambito anglosassone che nel contesto

1 I due autori hanno ideato e discusso questo saggio in modo congiunto. Tuttavia, si segnala per convenzione che Pietro Masciullo ha scritto il paragrafo *La tradizione pratico/manualistica degli studi sulla sceneggiatura in Italia*, mentre Francesca Cantore il paragrafo *Studi di caso: tendenze, approcci, metodologie di analisi*. L'introduzione e le conclusioni sono invece state scritte insieme dai due autori.

2 Per limitarci ai contributi più rilevanti degli anni Duemila si vedano: G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003; M. Fadda, *Scritture del visibile. Itinerari del vedere e del dire tra cinema e letteratura*, Aracne, Roma 2004; G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2007; S. Cortellazzo, D. Tomasi, *Letteratura e cinema*, Laterza, Roma-Bari 2015; si vedano anche gli atti del convegno internazionale curato da G. Bonsaver, M. McLaughlin, F. Pellegrini tenutosi a Oxford nel 2006 dal titolo *Narrative Synergies: Cinema and Literature in Contemporary Italy*. In particolare sull'adattamento si veda invece A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004; L. Marchese, L. Faienza, M. Fusillo, M. Lino (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Il Mulino, Bologna 2020; R. Chiarulli, *Di scena a Hollywood. L'adattamento del teatro nel cinema americano classico*, Vita e Pensiero, Milano 2011.

italiano. Partendo dal primo caso, l'approccio storiografico di Steven Price e Tom Stempel[3] mira a perimetrare la nascita della sceneggiatura tra Hollywood e l'Europa, integrandosi con le ricerche narratologiche di Kristin Thompson[4] che contestualizza i modelli di scrittura dominanti dagli anni Settanta in poi. Nel Regno Unito, in particolare, si sviluppa maggiormente un approccio culturalista: una spinta decisiva in tal senso proviene dallo Screenwriting Research Network dell'Università di Leeds (un gruppo di ricerca fondato da Ian W. Macdonald nel 2006[5]) composto da studiosi e professionisti del settore. Un altro polo di ricerca particolarmente attivo nel campo degli *script studies* anglosassoni è quello australiano, che ruota attorno a due figure chiave come Steven Maras[6] e Craig Batty[7]. Il primo adotta un approccio interdisciplinare che fa dialogare analisi stilistica, storia sociale ed economia del cinema; il secondo (anche sceneggiatore) accentua la dialettica tra ambito della riflessione accademica e dimensione pratico-professionalizzante. Nel 2010, infatti, Batty fonda la rivista *Journal of Screenwriting* che incoraggia lo studio della sceneggiatura con un'ampia gamma di approcci: storia delle forme, processo di scrittura tra cinema e televisione, rapporto tra sceneggiatura e produzione.

Guardando ora al contesto italiano, appare chiaro come una serie di luoghi comuni che prendono piede a partire dagli anni Quaranta, tra cui la diffidenza per la pianificazione del film sulla carta e di contro l'esaltazione dell'improvvisazione e della libertà delle riprese e della messa scena, abbiano certamente contribuito a un ritardo nella riflessione storico-critica sul ruolo decisivo svolto dagli sceneggiatori nel nostro cinema[8]. Se in ambito americano, infatti, il processo di legittimazione della sceneggiatura si avvia già a partire dagli anni Settanta, in Italia è il seminale lavoro di Giuliana Muscio[9] dei primi anni Ottanta a collocarsi come apripista rispetto ai successivi sviluppi, adottando prevalentemente un approccio storico e avvalendosi anche di testimonianze dirette. Ecco che nell'ultimo ventennio il panorama delle ricerche si è gradualmente arricchito di studi estensivi: i più significativi restano quelli di Federica Villa che riflette su questioni storico-metodologiche[10]; lo studio di Silvio Alovisio sul periodo del muto italiano, tra ricerca d'archivio e analisi del testo[11]; il volume collettaneo a cura di Mariapia Comand che opera una mappatura delle

3 S. Price, *A History of the Screenplay*, Palgrave MacMillan, London 2013; T. Stempel, *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*, Syracuse University Press, New York 2000.

4 K. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press, Cambridge 1999.

5 Screenwriting Research Network - https://screenwritingresearch.com/

6 S. Maras, *Screenwriting: History, Theory, Practice*, Wallflower, London 2009.

7 C. Batty (a cura di), *Screenwriters and Screenwriting: Putting Practice into Context*, PalgraveMacmillan, Basingstoke, UK 2014. Ma si veda anche C. Batty, S. Kerrigan (a cura di), *Screen Production Research: Creative Practice as a Mode of Enquiry*, Palgrave Macmillan, London 2018.

8 Cfr. G. Muscio, *Le ceneri di Balzac. Sceneggiatura e sceneggiatori nel neorealismo*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, pp. 109-142.

9 G. Muscio, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Savelli, Roma 1981. Ma si veda anche la riedizione del 2009 di Dino Audino.

10 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a* Il bandito *di Lattuada*, Marsilio, Venezia 2002.

11 S. Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005.

questioni storico-narratologiche-culturaliste[12]; infine il numero curato da Paolo Russo per i *Quaderni del CSCI*[13] che si muove tra teoria e pratica della scrittura audiovisiva (cinema, televisione e nuovi media).

La tradizione pratico/manualistica degli studi sulla sceneggiatura in Italia

Iniziamo il nostro discorso dal volume *Sulla carta* a cura di Mariapia Comand. Nel sesto capitolo (*Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*)[14] Giacomo Manzoli fotografa un momento importante nell'indagine storica sulla sceneggiatura come oggetto ontologicamente transitorio. Tracciando le necessarie connessioni con la cultura del periodo preso in esame, il saggio analizza la peculiarità (o per meglio dire l'ennesima sfasatura) italiana rispetto alle varie articolazioni della cosiddetta modernità cinematografica. Il Neorealismo negli anni Quaranta e la successiva stagione del cinema d'autore a partire dai primi anni Cinquanta, infatti, avevano per buona parte anticipato le pratiche di «interrogazione del mondo e interrogazione del cinema»[15] che caratterizzeranno i principali modelli formali e interpretativi delle successive *vague* europee. Pertanto, mentre in Francia la sceneggiatura diventa il *casus belli* della *politique des auteurs* – in una battaglia culturale che investe la dialettica gerarchica tra sceneggiatore e regista rivendicando il primato della messa in scena e della *caméra-stylo* su ogni tipo di architettura narrativa –, in Italia tale istanza viene avvertita in maniera tangenziale proprio perché la pratica delle botteghe di scrittura[16] si adatta con estrema disinvoltura alle forti personalità dei grandi autori affermatisi nel frattempo. Ecco che i «superspettacoli d'autore»[17] di Federico Fellini e Luchino Visconti, le sperimentazioni linguistiche post-neorealiste di Michelangelo Antonioni e Antonio Pietrangeli[18] o il provocatorio sovvertimento delle strutture narrative dei generi in Elio Petri e Francesco Rosi diventano il frutto maturo di durature collaborazioni con sceneggiatori quali Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile, Tonino Guerra, Ugo Pirro, ecc. La fine degli anni Settanta, da questo punto di vista, segna un ulteriore scarto:

> Alla crisi complessiva del cinema italiano che comincia a manifestarsi a metà dei '70 corrisponde indubbiamente una crisi della sceneggiatura. Il cinema d'autore inizia sempre più spesso a ripetersi – come estenuato – in temi e forme ormai risaputi, senza il sostegno di quelle strutture

12 M. Comand (a cura di), *Sulla carta,* cit.

13 P. Russo (a cura di), *Nero su bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, "Quaderni del CSCI", n. 10, 2014.

14 Cfr. G. Manzoli, *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta,* cit., pp. 163-191.

15 G. De Vincenti, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013, p. 334.

16 Cfr. F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit.

17 Cfr. V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, Bulzoni, Roma 1985.

18 Cfr. E. Morreale, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano 2011.

> consolidate che, in assenza di idee e talenti innovativi, costituiscono un punto d'appoggio fondamentale e che, proprio in questi anni di febbrile sperimentazione iconoclasta, erano state deliberatamente decostruite e corrose fin dalle fondamenta[19].

Eccoci al punto. In un contesto culturale, economico e mediale in veloce mutazione, Ugo Pirro pubblica nel 1982 *Per scrivere un film* presentandolo come un resoconto delle sue «esperienze di scrittore di cinema»[20]. Lo sceneggiatore de *Il sole negli occhi* (A. Pietrangeli, 1953), *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (E. Petri, 1970) – e di oltre cinquanta film che coprono circa quattro decenni di cinema italiano – cerca di cogliere uno specifico della scrittura cinematografica interrogando principalmente la sua esperienza sul campo. Con una fondamentale premessa: il libro si rivolge non solo agli spettatori e agli aspiranti scrittori, ma in particolare ai critici e agli studiosi che hanno il compito di orientare i discorsi culturali sul cinema. Insomma, colmare un vuoto nell'editoria significa anche contrastare una precisa scelta metodologica (o una «disattenzione»[21]) da parte dei critici contemporanei che ignorano il complesso processo creativo alla base della sceneggiatura. Il testo presenta innanzitutto un metodo di lavoro – seguendo il processo di scrittura dall'idea all'individuazione di un tema, dal soggetto alla scaletta, infine dalla disputa simbolica tra sceneggiatore e regista come "duellanti" sino alla stesura del trattamento come cuore dell'argomentazione –, ma allo stesso tempo vuole fornire un contributo per «spostare gli studi e le ricerche in direzione della scrittura cinematografica»[22]. Questa doppia anima di manuale pratico e intervento attivo nel dibattito culturale italiano sarà condivisa, con diverse sfumature, da altre pubblicazioni successive. Lo stesso Age, nel 1990, apre il suo *Scriviamo un film* con simili osservazioni:

> La stampa, i media, che fino alla metà degli anni Sessanta hanno quasi ignorato la funzione e l'importanza della sceneggiatura in un film e i nomi degli sceneggiatori […] cominciano a citarli, anche se la qualità e il ruolo della sceneggiatura vengono presi raramente in esame. […] Da alcuni anni questo atteggiamento è mutato. Anche con scoperte retrospettive[23].

Servendosi dello strategico utilizzo di aneddotica per descrivere il rapporto con apparati produttivi e contesti socioculturali, pertanto, si afferma anche in Italia il modello del manuale di sceneggiatura che intende studiare il funzionamento di un sistema espressivo per poi illustrare le regole basilari di una specifica metodologia di lavoro. Ecco che i discorsi sulla scrittura per il cinema – transitati nel corso di quarant'anni dal magistero di Umberto Barbaro che incide profondamente sul Neorealismo[24], al seminale paradigma teorico di Pier

19 G. Manzoli, *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*, cit., p. 187.
20 U. Pirro, *Per scrivere un film*, Lindau, Torino 2001 [1992], p. 7.
21 Ibid.
22 Ivi, p. 8
23 A. Incrocci (Age), *Scriviamo un film. Manuale di sceneggiatura*, Il Saggiatore, Milano 2021 [1990], p. 10.
24 Cfr. V. Pudovkin, *Il soggetto cinematografico* (a cura di U. Barbaro), Le Edizioni d'Italia, Roma 1932 [ed. or. *Kinostsenari, Kinopeciat,* 1926]. E poi: U. Barbaro, *Film: soggetto e sceneggiatura*, Bianco e Nero, Roma 1939.

Paolo Pasolini sulla «sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura»[25] – si arricchiscono di una rinnovata dimensione seminariale[26] che intende promuovere collateralmente la legittimazione culturale della professione[27]. Proprio a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, quando il cinema d'autore fatica a trovare un ricambio generazionale e il cinema popolare radicalizza una progressiva perdita dei suoi mercati di profondità[28], si riafferma l'esigenza di ragionare sulle strutture narrative di base che sorreggono i film mettendole in stretta relazione con le specificità del testo sceneggiatura in chiave prettamente didattica. Proprio in questa direzione si muoveranno, ad esempio, i manuali di Massimo Moscati[29] e Lucio Battistrada/Massimo Felisatti[30]. Lo stesso Ugo Pirro scrive: «tutto è certamente invecchiato nel nostro cinema, ma uno dei ringiovanimenti possibili può essere affidato proprio alla conoscenza delle strutture narrative»[31]. Mentre Age si augura di

> ritrovare tutte le gambe di quella tavola su cui si scrive una buona sceneggiatura e di mettere (o rimettere?) insieme quelle che Kezich giustamente definisce "alcune salde regole di mestiere e rime segrete". […] Guarderemo quindi ai predecessori; anche, se occorre, agli antenati[32].

L'inevitabile crocevia storico tra un passato mitizzato da riscoprire (alla vigilia del centenario del cinema) e un rapporto con il pubblico da ricostruire (all'indomani dell'avvento delle Tv private in Italia) trova proprio nell'oggetto sceneggiatura un solido referente culturale:

> Nella seconda metà degli anni Ottanta si registra un'improvvisa ripresa della fiducia nel lavoro della scrittura di storie. […] Forse è il mestiere che più afferma orgogliosamente i legami con la tradizione e che contribuisce a ricucire i legami d'un tessuto che si è andato disgregando in maniera irreversibile[33].

Su questo tema vedere anche: G. Muscio, *Da Pudovkin al Neorealismo: la riflessione teorica sulla sceneggiatura e il contributo di Umberto Barbaro*, "Studi Novecenteschi", Vol. 31, n. 67/68 giugno-dicembre 2004, pp. 41-52.

25 Cfr. P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id. (a cura di), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972 [1965].

26 A. Incrocci (Age), S. Cecchi D'amico, L. Benvenuti, *Scrivere per il cinema: seminario di specializzazione su tecniche di sceneggiatura*, SIAE, Roma 1994.

27 Una legittimazione che passa anche attraverso la nascita del più importante concorso italiano sulla scrittura per il cinema, il Premio Solinas, la cui prima edizione è datata 1986. Cfr. https://www.premiosolinas.it/

28 «L'avvento della televisione privata e l'azione di saccheggio e trasmissione selvaggia di qualsiasi tipo di prodotto, al di fuori di ogni regolamentazione, daranno, dalla seconda metà degli anni Settanta, un definitivo colpo di grazia a un pubblico ormai costretto a ripiegare e assottigliare le sue file. Il pubblico che si affaccia nelle sale alle soglie degli anni Ottanta è costituito da poco più di 240 milioni di spettatori, meno di un terzo rispetto agli anni Cinquanta e con una perdita secca di oltre il 50% nel solo quinquennio 1974-1979. Non è un caso che la parola che appare con maggiore frequenza in tutte le analisi economiche sia "crisi"». G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da* La dolce vita *a* Centochiodi, Laterza, Bari 2007, p. 22.

29 Cfr. M. Moscati, *Manuale di sceneggiatura*, Mondadori, Milano 1989.

30 Cfr. L. Battistrada, M. Felisatti, *Corso di sceneggiatura*, Sansoni, Firenze 1993.

31 U. Pirro, *Per scrivere un film*, cit., p. 9.

32 A. Incrocci (Age), *Scriviamo un film,* cit., pp. 11-12.

33 G. P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, p. 341. Su questo tema vedere anche: G. Muscio, *Sceneggiatori e nuovo cinema italiano*, "Annali d'Italianistica", vol. 17, 1999, pp. 185-194.

L'attività poliedrica di Vincenzo Cerami – scrittore, sceneggiatore, giornalista e drammaturgo – riflette proprio la complessità mediale di «un'epoca nella quale ogni giorno assistiamo alle contaminazioni dei generi e dei linguaggi, alla nascita di forme sincretiche della comunicazione, alle sovrapposizioni stilistiche, all'interattività elettronica, ecc.»[34]. Pubblicato nel 1996, *Consigli a un giovane scrittore* è un manuale di scrittura creativa nel quale l'autore di *Un borghese piccolo piccolo*[35] e lo sceneggiatore de *La vita è bella* (R. Benigni, 1997) tenta di dar conto dei metodi attraverso i quali le strutture narrative (mutuate dalla drammaturgia classica) possano penetrare e caratterizzare linguaggi diversi (teatro, radio e cinema). Una raccolta di spunti teorici che mette a frutto le specificità di ogni medium canalizzando la libera "evocazione" di un'idea in un'appropriata struttura formale: «Evocare vuol dire quindi restituire la parvenza di verità della nostra fantasia all'interno di un preciso linguaggio, cioè di peculiari convenzioni. E per far questo è necessario conoscere a fondo il sistema di segni con il quale dobbiamo lavorare»[36].

A partire dai primi anni Novanta, il progressivo interesse per la dimensione pratica della scrittura è testimoniato anche dalla nascita di nuove riviste di settore (talvolta associate a corsi laboratoriali)[37], nonché dalla traduzione in Italia di molti manuali firmati da celebri editor e *story analist* americani[38] – da Syd Field a Christopher Vogler, da Robert McKee a Dara Marks, da Linda Seger a Blake Snyder – che sistematizzano con diverse sfumature la struttura in tre atti della poetica aristotelica e il viaggio dell'eroe mutuato dalla mitologia comparata di Joseph Campbell[39] inteso come arco di trasformazione del personaggio. Un approccio metodologico empirico che mira a spiegare il funzionamento narrativo di qualsiasi film a prescindere dall'aderenza o meno ai modelli classici. La manualistica italiana degli ultimi due decenni, pertanto, ha progressivamente assorbito queste istanze intraprendendo un serrato confronto con la narratologia (i saggi di Bandirali/Terrone[40] e Bellavita/Bernardelli[41] analizzano a fondo le strutture narrative che preordinano la scrittura dei film a partire dallo *story concept*); oppure rilanciando gli aspetti più teorici dell'analisi della

34 V. Cerami, *Consigli a un giovane scrittore. Narrativa, cinema, teatro, radio*, Einaudi, Torino 1996, p. 7.

35 V. Cerami, *Un borghese piccolo piccolo*, Garzanti, Milano 1976.

36 V. Cerami, *Consigli a un giovane scrittore.*, cit., p. 7.

37 Si segnala in particolare la rivista "Script" – edita da Dino Audino dal 1992 al 2011 – che ha animato un vivace dibattito culturale intorno alla sceneggiatura (tra cinema e televisione) promuovendo anche un corso di sceneggiatura (RAI/script) dal 1995.

38 Cfr. S. Field, *La sceneggiatura. Il film sulla carta*, Lupetti, Milano 1991 [ed. or. *The Screenwriter's Workbook*, 1984]; C. Vogler, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Dino Audino, Roma 1999 [ed. or. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, 1992]; L. Seger, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Dino Audino, Roma 2004 [ed. or. *Making a Good Script Great: Guide for Writing and Rewriting*, 1987]; D. Marks, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma 2007 [ed. or. *Inside Story: The Power of the Transformational Arc*, 2007]; R. McKee, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Omero, Roma 2010 [ed. or. *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*, 1997]; B. Snyder, *Save the cat! Manuale di sceneggiatura*, Omero, Roma 2014 [ed. or. *Save the Cat!: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*, 2005].

39 Cfr. J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino 2012 [ed. or. *The Hero with a Thousand Faces*, 1949].

40 Cfr. L. Bandirali, E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Lindau, Torino 2009.

41 Cfr. A. Bellavita, A. Bernardelli, *Che cos'è la narrazione cinematografica*, Carocci, Roma 2021.

sceneggiatura come testo dall'esistenza "incerta" (il caso di Daniela Ceselli)[42]; infine cercando di creare un ponte tra queste due prospettive nella risoluzione di problemi pratici (il manuale di Luca Aimeri)[43]. Tutto ciò, alla vigilia di una stagione che manifesta l'ennesimo decisivo *turning point* negli studi sulla sceneggiatura con la comparsa sul mercato globale di nuovi player (le piattaforme OTT)[44] che promuovono strutture seriali[45] e narrazioni transmediali[46] sempre più complesse.

Insomma, una delle peculiarità della manualistica italiana risiede proprio nell'elaborazione del rapporto originario che intercorre tra l'"idea" scevra da ogni vincolo («si comincia parlando. Parliamo, parliamo, diciamo cose»)[47] e la codifica di una prassi di scrittura posta sempre al crocevia di esperienze eterogenee. Un approccio inizialmente refrattario alla rigidità delle strutture ideali e dei paradigmi all'americana che presuppone però un simile invito all'individuazione di principi di metodo induttivi che legittimino culturalmente l'analisi della sceneggiatura. Un invito che va colto oggi più che mai confrontandosi maggiormente con i documenti disponibili e mettendo a frutto approcci integrati tra analisi stilistico-narratologiche di singole sceneggiature e ricerche d'archivio sul percorso di scrittura di singoli film.

Studi di caso: tendenze, approcci, metodologie di analisi

Fatte salve le eccezioni di cui si è detto nei paragrafi precedenti, nel campo degli *script studies* italiani, l'editoria del cinema ha tradizionalmente privilegiato una linea di indagine focalizzata sugli studi di caso, nella chiave di pubblicazioni monografiche su singoli sceneggiatori o sceneggiature. Esemplificativa in tal senso è la precoce, quanto longeva, attività della collana *Dal soggetto al film*, curata da Renzo Renzi per l'editore Cappelli di Bologna, che tra il 1956 e il 1977 pubblica oltre cinquanta titoli. A metà tra i contenuti extra dei DVD e una sorta di backstage in versione cartacea, per utilizzare due efficaci paragoni di Giacomo Manzoli[48] e Antonio Costa[49], la collana raccoglie vari materiali di lavoro (tra cui sceneggiature e soggetti) utili a ricostruire la genesi creativa e produttiva di titoli orbitanti prevalentemente nella sfera del cinema d'autore. A partire da questa prima esperienza, fino alle pubblicazioni più recenti di cui si dirà meglio tra poco, l'approccio dominante può essere letto come una traslazione del paradigma culturale dell'autore alla figura dello sce-

42 Cfr. D. Ceselli, *La sceneggiatura. Un testo dall'esistenza incerta*, Le Lettere, Firenze 2012.

43 L. Aimeri, *Manuale di sceneggiatura cinematografica. Teoria e pratica*, UTET, Torino 1998.

44 Cfr. C. Tryon, *Cultura on Demand. Distribuzione digitale e futuro dei film*, Minimun Fax, Roma 2017 [ed. or. *On-Demand Culture. Digital Delivery and the Future of Movies*, 2013].

45 Cfr. J. Mittell, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Minimum Fax, Roma 2017 [*Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, 2015].

46 Cfr. F. Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Mimesis, Milano-Udine 2012; G. Pescatore (a cura di) *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie Tv*, Carocci, Roma 2018.

47 A. Incrocci (Age), *Scriviamo un film*, cit., p. 20.

48 G. Manzoli, *Il film diventa un libro*, in Id., *Cinema e letteratura*, cit., p. 67.

49 A. Costa, *"Dal soggetto al film", una collana cinematografica*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. IX*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 456-457

neggiatore. Uno sguardo cioè che tende a rovesciare i rapporti di gerarchia tradizionalmente intesi, rivendicando il ruolo di primo piano dello sceneggiatore nel processo creativo del film, ma che finisce per essere vittima di quella logica dalla quale ambiva a smarcarsi. Se infatti, come sottolinea Giaime Alonge[50], le iniziali riflessioni storico-critiche sugli sceneggiatori si originano proprio in opposizione alla *politique des auteurs* e all'*auteur theory*, è anche vero che i primi lavori monografici in tal senso hanno il merito di restituire dignità all'attività di quei «famosissimi sconosciuti»[51], come li chiama Federica Villa, per troppo tempo vissuti all'ombra dei registi, degli attori e di quegli stessi film di cui, in molti casi, erano stati la primordiale forza inventiva.

All'interno di questo movimento di riscoperta della figura dello sceneggiatore, è possibile rintracciare due macro-tendenze. La prima riguarda la pubblicistica di taglio più divulgativo che trova la sua forza propulsiva nell'attività di critici, cinefili e giornalisti mossi dalla volontà di rischiarare un settore sotto molti aspetti ancora oscuro, attraverso le sue personalità più illustri. Tra questi si possono senz'altro annoverare i lavori di Callisto Cosulich su Franco Solinas (1984)[52], di Kezich su Tullio Pinelli (1998)[53], ma anche contributi più recenti come i volumi di Tatti Sanguineti[54] e Mirco Melanco[55] su Sonego (2000; 2010), così come quello curato da Francione su Suso Cecchi D'Amico (2002)[56]. Pur con qualche eccezione[57], la natura di questi lavori permette di tracciare una serie di caratteristiche condivise piuttosto definite. Anzitutto, si configurano prevalentemente come antologie utili a ricostruire da un punto di vista informativo l'attività dello sceneggiatore: abbondano, infatti, le appendici cronologiche dedicate ai film realizzati e ai progetti mancati. Il secondo aspetto che emerge è l'utilizzo delle testimonianze (perlopiù di colleghi, amici e collaboratori) con l'obiettivo di delineare un profilo professionale e, molto spesso, umano dello sceneggiatore, adottando un approccio prevalentemente aneddotico e talvolta impressionistico. Altra costante è la presenza di intere sezioni dedicate al "pensiero" dello sceneggiatore, al suo sguardo sul mondo, con una pratica assimilabile al collage di interviste (anche se manca il marker distintivo del Q&A), che prevede una sistematizzazione tematica di lunghe conversazioni. Talvolta, grazie al rapporto di diretta conoscenza tra autore e sceneggiatore, in certi casi veri e propri legami di amicizia, alcuni di questi lavori sono corredati da materiale fotografico,

50 Cfr. G. Alonge, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Marsilio, Venezia 2012.

51 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit., p. 30. Espressione presa in prestito da Sergio Saviane, *I famosissimi sconosciuti*, "Illustrazione italiana", maggio 1962.

52 C. Cosulich, (a cura di), *Scrivere il cinema: Franco Solinas*, Maggiori, Rimini 1984.

53 T. Kezich (a cura di), *Il teatro del mondo. Incontro con Tullio Pinelli*, SNC, Roma 1998.

54 T. Sanguineti (a cura di), *Il cinema secondo Sonego*, Transeuropa, Bologna 2000. Ma si veda anche l'edizione aggiornata T. Sanguineti, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Adelphi, Milano 2015.

55 M. Melanco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2010.

56 F. Francione, *Scrivere con gli occhi. Il cinema di Suso Cecchi D'Amico*, Falsopiano, Alessandria 2002.

57 Il volume di Melanco, ad esempio, per quanto esclusivamente basato sulle interviste condotte negli anni di frequentazione con Rodolfo Sonego, ricostruisce e discute in modo esaustivo la carriera professionale dello sceneggiatore.

ottenuto grazie all'accesso diretto a fondi personali, mentre molto più raramente vengono presentate riproduzioni di documenti inediti.

Lasciando a margine una bibliografia che pure ha il merito di fornire una base di partenza utile a dare solidità, come vedremo, ai futuri sviluppi di questo settore, la seconda tendenza si colloca invece più propriamente all'interno del panorama accademico italiano, con un approccio che naturalmente cambia al mutare del target di riferimento. I primi studi sistematici emergono già all'inizio degli anni Duemila[58], in linea con la progressiva importanza acquisita dai *gender studies*[59] e dalla ricerca d'archivio[60]. Alcuni sono lavori condotti in sinergia con le realtà archivistiche italiane più importanti, fra tutti il Centro Sperimentale di Cinematografia, come nel caso del volume curato da Christian Uva su Ennio De Concini[61]; altri si muovono oltre i confini istituzionali, attingendo a fondi privati, diremmo "casalinghi", messi a disposizione direttamente dallo sceneggiatore o dalla sua famiglia, come per il prezioso lavoro di David Bruni su Aldo De Benedetti[62]; altre volte ancora si originano dalla strenua attività di reperimento e incrocio di fonti eterogenee condotto da gruppi di ricerca, come quello composto da Borghese, Comand e Fedrizzi che ha lavorato su Sergio Amidei[63], o da singoli studiosi, come nel caso di Federica Villa per il *Bandito* (1946) di Lattuada[64] e Fabio Andreazza sull'attività teorico-critica di Ettore Margadonna[65].

Uno dei punti fermi rispetto agli sviluppi recenti più convincenti sembra essere proprio il ruolo centrale assunto dall'archivio: «Leggere la sceneggiatura – scrive ancora Alonge – anziché limitarsi a immaginarla, a desumerla dal film finito, rappresenta un passaggio fondamentale, che però molto spesso viene eluso»[66]. Il settore editoriale delle sceneggiature desunte è infatti ancora particolarmente prolifico. David Bruni, a lungo impegnato in questo campo, ha sottolineato la bontà di un simile processo di analisi, identificandolo come il «mezzo più indicato e sicuro per giungere a una profonda conoscenza delle strategie

58 Si pensi ad esempio al Convegno organizzato dall'Università di Sassari nel 2007 dedicato a Franco Solinas che ha originato il volume collettaneo: L. Cardone (a cura di), *Franco Solinas: il cinema, la letteratura, la memoria*, ETS, Pisa 2010.

59 Cfr. L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli Editore, Guidonia 2012.

60 Per una mappatura degli archivi di cinema contenenti sceneggiature si veda M. Comand, *Ricerca e archivi per gli studi sulla sceneggiatura*, in P. Russo (a cura di), *Nero su Bianco*, cit., pp. 76-80.

61 C. Uva (a cura di), *Ennio De Concini. Storie di un italiano*, Iacobelli Editore, Roma 2017. Il volume nasce in occasione della cospicua donazione del Fondo De Concini effettuata dalla famiglia dello sceneggiatore nel 2012 alla Biblioteca Luigi Chiarini del CSC.

62 D. Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Bulzoni, Roma 2011.

63 I. Borghese, M. Comand, M.R. Fedrizzi, *Sergio Amidei, sceneggiatore*, Transmedia, Gorizia 2004. 1 La ricerca si basa su fonti anagrafiche, archivistico-documentali e interviste. Si segnalano a tal proposito le attività che ruotano attorno al Premio Sergio Amidei per la miglior sceneggiatura cinematografica: una iniziativa avviata a Gorizia nel 1981 e tuttora in corso.

64 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit.

65 E. M. Margadonna, *Il cinema negli anni Trenta*, F. Andreazza (a cura di), Le Lettere, Firenze 2013.

66 G. Alonge, *La sceneggiatura e l'archivio. Considerazioni sullo studio della scrittura per il cinema*, in D. Cavallotti, D. Lotti, A. Mariani (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Meltemi, Milano 2021, p. 42.

discorsive di un testo»[67]. Se questo è vero, va però sottolineato come spostarsi dall'analisi della sceneggiatura desunta allo studio empirico dei testi originali (soggetti, trattamenti, varianti, ecc..), oltre che dare conto di una concezione processuale dell'oggetto-sceneggiatura, consente un'apertura della ricerca a una serie di scenari e possibili derive che chiamano in causa competenze e aree di studio differenti. Come per il cinema trascritto, anche lo studio delle sceneggiature originali può certamente rimanere circoscritto ad analisi stilistiche che evidenzino le ricorsività formali o tematiche nell'opera di uno sceneggiatore[68]. Nei casi più virtuosi, tuttavia, lo studio dei materiali originali può condurre a riflessioni di respiro più ampio, talvolta in grado di ridiscutere falsi miti e convinzioni radicate nella storia del cinema (come per i lavori di Alonge[69] e Dagrada[70] che rispettivamente problematizzano le modalità di scrittura del cinema hollywoodiano e rosselliniano).

A metà strada tra le prime mappature di carattere storiografico, cui si accennava nell'introduzione, e il focus su singoli sceneggiatori, si situa poi *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a* Il bandito *di Lattuada* (2002)[71]. Federica Villa dedica la prima parte del suo studio a quella che lei stessa definisce una «storia leggera», vale a dire una «ricostruzione aneddotica»[72] che si avvale di interviste e testimonianze per definire i contorni dell'ambiente lavorativo e culturale delle cosiddette "botteghe creative", momento decisivo per la sceneggiatura in Italia nel secondo dopoguerra. Passando dal generale al particolare, la studiosa si concentra poi su *Il bandito* di Lattuada, rispetto al quale presenta una serie di documenti originali (materiali cartacei, scritti, fotografie, ecc..)[73]. Da un certo punto di vista, questa seconda parte del volume si presta ad essere letta come un manifesto programmatico per lo studio della sceneggiatura. Evidenziando una serie di questioni di metodo decisive, Villa pone al vaglio le diverse strade che un lavoro di questo tipo, fondato cioè sull'analisi di un singolo caso di scrittura, avrebbe potuto percorrere. Escludendo la possibilità di rintracciare dei «calchi di stile» per l'esito «fortemente impreciso»[74] del risultato e ritenendo ugualmente improduttivo fondare per intero la ricostruzione delle varie fasi di elaborazione del prodotto sulla base delle testimonianze (dirette o indirette che siano), Villa predilige l'analisi della scrittura in un'ottica sistemica. La studiosa opta cioè per un approccio integrato che tenga insieme da un lato lo script, nelle sue diverse varianti, e dall'altro tutta una serie di paratesti, che vanno dalle fotografie di scena ai materiali promozionali, nella convinzione che «analizzate nel loro fare insieme», tutte queste forme

67 D. Bruni, *Il cinema trascritto. Strumenti per l'analisi del film*, Bulzoni, Roma 2006, p. 9.

68 Si veda ad esempio la puntuale analisi condotta da Daniela Ceselli a partire dalle carte di Ennio De Concini: D. Ceselli, *Le sceneggiature. Modo di produzione, tecnica, motivi ricorrenti*, in C. Uva (a cura di), *Ennio De Concini*, cit., pp. 19-52.

69 G. Alonge, *Scrivere per Hollywood,* cit.

70 E. Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2008.

71 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit.

72 Ivi, p. 13.

73 In questo caso, i materiali d'archivio sono stata rintracciati presso l'Archivio storico del film della Fondazione Cineteca Italiana a Milano.

74 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit., p. 68.

di scrittura «concorrono a definire un momento del pensiero narrativo che ha attraversato il nostro cinema»[75]. In quest'ottica allora, le testimonianze ritornano ad essere utili nel momento in cui acquisiscono la funzione di «suturare buchi di informazione e integrare i dati offerti dai documenti»[76]. Abbiamo adottato come esemplificativo questo lavoro di Federica Villa perché ci sembra che per la sua natura ibrida, come si diceva a metà tra uno studio di caso e uno «studio estensivo»[77], per utilizzare una definizione di Mariapia Comand, ma anche per i problemi di metodo che precocemente solleva, sia sintomatico di una linea di ricerca che partendo dallo studio del testo possa tenere insieme storia culturale, *production studies*, *media industry studies*, analisi etnografica, fornendo una traccia utile a orientarsi in un settore ancora in via di sistematizzazione.

Conclusioni

Basandoci su questa ricognizione preliminare, senza nessuna pretesa di esaustività, ci sembra che in Italia gli *script studies* siano un campo ancora fortemente instabile a cominciare dagli stessi ambiti disciplinari di competenza. Sia la definizione dell'oggetto di studio (ossia la sceneggiatura come «sistema di relazioni»[78] e testo sempre in divenire), che le metodologie di analisi (ancora da costruire) si muovono infatti in un terreno scivoloso e a tratti incerto.

Detto che le tendenze principali degli studi sulla sceneggiatura in Italia si sono tradizionalmente mosse tra le due polarità poc'anzi descritte (dimensione manualistica e studi di caso), possiamo ulteriormente affermare che i metodi di indagine storica con approcci integrati proposti da Federica Villa[79] e Giaime Alonge[80] (tra ricerca d'archivio, analisi testuali e ricorsività stilistiche), pur se applicati a contesti differenti, segnano una linea di ricerca potenzialmente replicabile a una moltitudine di casi di studio ancora inesplorati. Estendere il campo di interesse verso macro-aree di ricerca, come lo studio dei generi o delle case di produzione attraverso la chiave degli *script studies*, implicherebbe per esempio un coinvolgimento di più competenze che favoriscano approcci interdisciplinari (*production studies*, ricerca storiografica d'archivio, analisi testuale e stilistica). Recenti iniziative accademiche iniziano a muoversi proprio in tale direzione[81].

Nel corso degli anni, parallelamente alla progressiva legittimazione culturale della figura dello sceneggiatore (anche in relazione alla graduale messa in crisi del concetto di autore, nonché allo sviluppo della serialità televisiva e al proliferare di Master universitari, corsi

75 Ivi, p. 70

76 Ivi, p. 69.

77 M. Comand, *Ricerca e archivi per gli studi sulla sceneggiatura*, cit., p. 79.

78 M. Comand, *Sulla carta*, cit., p. 14.

79 F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, cit.

80 G. Alonge, *Scrivere per Hollywood*, cit.

81 Si veda ad esempio il convegno *La sceneggiatura nel cinema e nei media. Storia, teorie, pratiche* a cura di di Giaime Alonge, Giacomo Manzoli, Andrea Minuz, Federica Villa, in collaborazione con Writers Guild Italia che si è svolto nel 2022 presso l'Università di Bologna.

e scuole di scrittura per l'audiovisivo), le linee di ricerca si sono sempre più indirizzate verso la comparazione di testi, paratesti e contesti produttivo-legislativi. Allo stesso modo, anche sul versante delle associazioni e sindacati di categoria, si sta assistendo a operazioni di sensibilizzazione verso i problemi della sceneggiatura con iniziative culturali, campagne *social* (come l'hashtag lanciato dalla Writers Guild Italia #NoScriptNoFilm)[82] e la fondazione di nuove riviste di settore[83]. Pertanto, da un lato le sempre maggiori opportunità di consultazione di fondi finora inaccessibili – come la recente acquisizione da parte del Centro Sperimentale di Cinematografia del Fondo Furio Scarpelli[84] –, dall'altro la creazione di database online – come il progetto *Sceneggiature italiane. Dalla parola all'immagine*[85] promosso dall'associazione 100autori – testimoniano una rinnovata sensibilità verso la ricerca d'archivio, nonché la legittimazione della sceneggiatura come oggetto di studio condiviso tra ambito accademico e professionale.

82 #NoScriptNoFilm - https://www.writersguilditalia.it/12461-2/

83 Si segnala la nuova edizione della rivista "Script" – https://www.writersguilditalia.it/rivista/

84 Fondo Furio Scarpelli – https://www.fondazionecsc.it/fondi-archivistici-e-bibliografici/attori-fondi-archivistici-e-bibliografici-biblioteca-luigi-chiarini/

85 Sceneggiature italiane – Dalla parola all'immagine – www.sceneggiatureitaliane.it

QUESTIONE DI DIRITTI, LA PATERNITÀ DELLA SCENEGGIATURA NEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA

Martina Zanco

Sul "fatto ineluttabile" che la sceneggiatura non sia di proprietà degli autori

> Caro Pirro, lei mi scrive che il produttore ha il diritto di pubblicare la sceneggiatura. Se ha questo diritto vuol dire che lei glielo ha dato, non essendo affatto un diritto implicito nella cessione di un soggetto per un film. Pensi a quanti soggetti ha ceduto Moravia, mentre le sceneggiature dei films tratti dai suoi libri non sono state pubblicate.[1]

A scrivere in merito a una potenziale pubblicazione della sceneggiatura del film *Le soldatesse* (V. Zurlini, 1965) per i tipi dell'editore Cappelli è Valentino Bompiani. Siamo nell'ottobre del 1964 e Bompiani non si direbbe avere tutti i torti a inviare una simile risposta a Ugo Pirro, autore del romanzo da cui viene tratto il film. Secondo l'art. 49 della l.d.a. (L. 22 aprile 1941 n. 633) soggettisti e sceneggiatori hanno diritto alle utilizzazioni separate anche dopo la cessione dei testi a un produttore purché ciò, ovviamente, «non costituisca pregiudizio ai diritti di sfruttamento economico dell'opera cinematografica»[2].

Analoghi episodi non sembrano essere isolati nello scenario produttivo italiano degli anni Sessanta e Settanta. Restando alle medesime case, per esempio, qualcosa di simile è riscontrabile anche per il progetto del libro attinente al film *La ciociara* (V. De Sica, 1960), uscita della collana «Dal soggetto al film» che Bompiani vuol bloccare dato che «pubblicazioni del genere» sono, per giunta, «di gravissimo pregiudizio alle vendite dell'opera»[3] stante alla base della trasposizione filmica: «Ho parlato con Cesare Zavattini […]. Con Moravia parlerò più tardi […]. Mi dirà le stesse cose; non essere cioè in loro potere di risolvere la questione dalle radici, dato che il libro non si presenta né come di Moravia, né di Zavattini»[4].

Testimonianze significative circa la proprietà dei diritti editoriali delle pellicole giungono, poi, anche dagli stessi sceneggiatori. Alla proposta di trarre un romanzo dal film *Il caso Mattei* (F. Rosi, 1972) comunicata a Tonino Guerra, l'autore risponde invero che, a

1 Milano, Fondazione Corriere della Sera, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 250, fasc. ACEB, 27 ottobre 1964.

2 L. Menozzi, *Diritto Cinematografico*, Centro Sperimentale per la Cinematografia, Roma 1995, p. 67.

3 Milano, APICE, *Bompiani Valentino*, Corrispondenza ricevuta e inviata da Valentino Bompiani, b. 3, fasc. 2, 13 settembre 1960.

4 Ivi, 10 settembre 1960.

differenza di quanto accade in America, «in Italia la cosa è molto complessa»: «ci vuole un contratto col produttore il quale in effetti è il proprietario della sceneggiatura»[5]. In una missiva di responso al proposito garzantiano di divulgare la sceneggiatura di *Mamma Roma* (P. P. Pasolini, 1962) e di altri film del regista-scrittore[6], Pasolini spiega inoltre con rassegnata condiscendenza che

> purtroppo nei contratti cinematografici, il produttore compra la sceneggiatura, ne diventa il proprietario. Io ho discusso a lungo con Bini, ma non c'è stato niente da fare.
> Ora succede che è la CINERIZ che distribuisce il film, e Bini quindi non può rifiutare a Rizzoli il volume di prammatica della sceneggiatura.
> Io ho detto a Bini che se lei avesse intentato qualche azione contro di lui, sarei stato con lei. Se lei ha la possibilità di farlo, avrà tutto il mio appoggio.
> Comunque mi scriva, e mi dica lei quello che devo fare, dentro i limiti che le ho detto: cioè il fatto ineluttabile che la sceneggiatura non è di mia proprietà.[7]

Anche le dichiarazioni rilasciate da registi e attori nel documentario *Sfogliare un film* (L. d'Amico de Carvalho, 2007), seppur riguardanti prevalentemente i cinefotoromanzi, risultano a tal proposito significative. Mario Monicelli, per esempio, ricorda: «ci facevano firmare sia a me che a Steno, a tutti, non solo a me e a Steno, a tutti i cinematografari di allora, dei contratti in cui cedevamo i diritti per un numero indeterminato di anni e soprattutto per qualsiasi altro sfruttamento».

Proponendo di riadattare un termine economico generico per alludere a questa presunta abitudine delle case ad accumulare, più o meno proficuamente, diritti d'autore d'ogni tipo, talvolta si è fatta allusione alle strategie di "tesaurizzazione" sviluppatesi nell'ambito dell'industria cinematografica nostrana. Ciononostante, e in particolare per quanto concerne le pubblicazioni di sceneggiature che, occorre ricordare, incominciano a farsi più numerose in quegli anni[8], non si dispone attualmente di uno studio sistematico utile a far luce sugli aspetti contrattuali[9]. Non è chiaro, cioè, quando similari acquisizioni della proprietà intellettuale

5 Milano, Fondazione Corriere della Sera, *Archivio Casa editrice Valentino Bompiani*, b. 150, fasc. ACEB, 23 luglio 1971.

6 La sceneggiatura di *Mamma Roma* viene pubblicata nel 1962 da Rizzoli. Il testo verrà incluso successivamente anche nella raccolta *Alì dagli occhi azzurri* (Garzanti, 1965) contenente altre sceneggiature pasoliniane.

7 P. P. Pasolini, *Lettere, 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988, p. 504.

8 A. Trivelli, *Editoria cinematografica*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, *Volume X*, *1960/1964*, Marsilio-Edizioni di Bianco e nero, Venezia-Roma 2001. In quanto ai libri di cinema si vedano inoltre: L. Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografia italiana*, Bulzoni, Roma 1999 e Id., *Il cinema pensato: tra liberazione e colonizzazione*, in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*. *Volume VII*, *1945/1948*, Marsilio-Edizioni di Bianco e nero, Venezia-Roma 2003, pp. 483-484; L. Micciché, *Bibliocinema* in ivi, pp. 476-477 e L. Termine, *Editoria, una nascita tardiva*, in L. de Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*. *Volume VIII*, *1949/1953*, Marsilio-Edizioni di Bianco e nero, Venezia-Roma 2003, pp. 534-540. Molto utili per comprendere l'evoluzione del mercato delle sceneggiature sono infine i cataloghi e le bibliografie come D. Turconi, *Catalogo dei libri italiani di cinema (1898-1960)*, Centro Stampa dell'Amministrazione Provinciale di Pavia, Pavia 1981.

9 Per i contributi che toccano le questioni di copyright ma in luogo di soggetti pubblicati cfr. L. Mazzei, *Prima e dopo l'immagine: percorsi fra testo letterario e film nel cinema degli anni '30*, in M. Comand (a cura di),

incomincino a verificarsi né la loro frequenza, così come altrettanto ignote sono le basi giuridiche a cui i produttori si appellano per detenere i diritti dei copioni senza incorrere in innumerevoli problematiche legali.

Lungi dal voler avere un intento conclusivo, il presente contributo si propone dunque di condurre, a partire da alcuni studi di caso indicativi, una prima investigazione della questione. Nello specifico, dopo aver brevemente illustrato il ramo dell'ordinamento giuridico che regola gli utilizzi separati dei coautori dei film italiani, ci si concentrerà sulla documentazione relativa all'attività della Vides Cinematografica. Nei contratti stipulati dall'azienda, infatti, è possibile riscontrare alcune clausole riconducibili al fenomeno di cui si è detto, postille che, trattandosi di uno dei più importanti produttori del periodo, risultano eloquenti ai fini di un possibile discorso generale. Si provvederà, infine, a ripercorrere alcune problematiche contrattuali sopraggiunte per la pubblicazione della sceneggiatura di *Ultimo tango a Parigi* edita da Einaudi nel 1973, vicissitudini che consentiranno di riflettere anche su un aspetto aggiuntivo, e cioè sui tentativi di "contro-tesaurizzazione" attuati dagli sceneggiatori.

La legge sul diritto d'autore

A quasi vent'anni dalla l.d.a. del 1925 (RDL. 7 novembre 1925 n. 1950), nella quale si riconosce all'opera cinematografica carattere di opera di ingegno estendendo fondamentalmente i dettami riservati alle opere teatrali, il 18 dicembre 1941 entra in vigore una nuova legge del diritto d'autore (l. 22 aprile 1941, n. 633) allo scopo di delineare «un sistema» caratterizzato dalla presenza di precetti maggiormente articolati onde rispondere «alle esigenze di una cinematografia adulta»[10].

La legge si dimostra essere all'avanguardia (viene prevista al suo interno la televisione) e pone fondamentalmente l'accento su «l'aspetto creativo [...] basandosi sul rapporto autore-opera in contrapposizione ad una 'scuola anglo-americana' che privilegia l'aspetto di concessione a contenuto economico»[11]. La peculiarità che contraddistingue questa esposizione degli aspetti giuridici della cinematografia è infatti quella di differenziare benjaminianamente aspetto "artistico" e "tecnico" del film e di prevedere una speculare separazione delle spettanze dei diritti. Per rispondere al problema dell'opera cinematografica, contraddistinta da un duplice carattere di creazione dell'ingegno e di prodotto industriale, nella l.d.a. si tutelano più precisamente da una parte i diritti degli "autori", e dunque degli artefici dell'opera, e

Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia, Lindau, Torino 2006 e M. Comand, L. Mazzei (a cura di), *Soggetti italiani*, "Bianco e Nero", 557-558, 2007.

10 L. Menozzi, *Diritto Cinematografico*, cit., p. 20. Sull'argomento si vedano inoltre: M. Montanari, *Le leggi sulla cinematografia. Tutte le norme vigenti sulla cinematografia, coordinate per materia, annotate e aggiornate*, La Navicella, Roma 1957; P. Rossini, *Questioni di diritto cinematografico*, Ediz. Rassegna di diritto cinematografico, Roma 1958, A. Giannini, *Il diritto dello spettacolo. Cinematografia, teatro, radiodiffusione, televisione, fonogramma, l'artista interprete*, Jandi-Sapi, Roma 1959 e *Atti del 1° Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia*, Rassegna di diritto cinematografico, Roma 1968.

11 L. Menozzi, *Diritto Cinematografico*, cit., p. 21

dall'altra quelli di natura economico-patrimoniale, riguardanti lo sfruttamento economico dei film. Beninteso, la questione verte comunque su di un'opera dell'ingegno particolare, in quanto quest'ultima ingloba al suo interno il contributo di più persone ed esula, per questa ragione, dall'essere inquadrata tra le cosiddette «opere collettive», le cui parti rimangono «scindibili»[12]. Trattandosi, in altre parole, di un «bene unitario» ma condiviso «da più soggetti», in quanto «a 'paternità' e diritti (morali e patrimoniali)» [13] sorgono, talvolta, alcune complicazioni.

Nella l.d.a, ad ogni modo, viene riservata una sezione specifica (artt. 44-50) ai diritti delle pellicole, concepita appositamente per provare a regolamentare questa situazione *sui generis*. L'articolo 44 della l.d.a. riconosce all'autore del soggetto, all'autore della sceneggiatura, al direttore artistico (ovvero al regista) e all'autore delle musiche la qualifica di «coautori», in quanto essi collaborano alla creazione dell'opera cinematografica, e a queste figure viene affiancato e contrapposto il produttore.

Tralasciando quanto riconosciuto all'autore della musica, si può, per quanto d'interesse, evidenziare che all'autore del soggetto, testo che di norma viene "incorporato" in un'opera cinematografica e che «viene normalmente ceduto ad un produttore per la realizzazione» del film, appartengono «tutti i diritti morali spettanti agli autori delle opere dell'ingegno»[14]. Occorre soprattutto tener presente che quest'ultimo può riprodurre o utilizzare separatamente la parte letteraria dell'opera cinematografica da lui elaborata, purché non ne risulti pregiudizio alle spettanze del produttore[15]. Nel medesimo articolo, si prevedono gli stessi benefici per l'autore della sceneggiatura, mentre per quanto concerne il produttore egli, figurando in qualità di «organizzatore della produzione stessa», gode dei «diritti di utilizzazione economica» e vale a dire dei «diritti di riproduzione e rappresentazione» ossia di «moltiplicazione dell'opera cinematografica mediante procedimenti tecnici» e di «presentazione» di quest'ultima «al pubblico»[16].

Su quest'ultimo punto è utile riportare quanto nota Luciano Menozzi nonché il fatto che, alla luce di quanto prescritto dal dettame, rimane «da porre in dubbio se alcuni diritti di trascrizione (art. 14) spettino al produttore». Sebbene invero, stando all'articolo 46, 2° comma della l.d.a., il produttore «non possa eseguire o proiettare elaborazioni, trasformazioni, o traduzioni dell'opera prodotta senza il consenso degli autori indicati nell'art. 44»[17], «le utilizzazioni 'separate' dei contributi dei coautori» pongono «seri problemi giuridici»[18] in Italia e cioè in un Paese dove il copyright non è accentrato nelle mani di un singolo soggetto.

Sulla posizione giuridica del produttore e sul fatto che a quest'ultimo venga sulla carta comunque concesso di «sfruttare l'opera prodotta soltanto cinematograficamente», «non quindi qualsiasi sfruttamento, ma unicamente quello che in modo diretto o indiretto è in

12 Ivi, p. 48.
13 Ivi, p. 49.
14 Ivi, p. 63.
15 L. 22 aprile 1941 n. 633, art. 49.
16 L. Menozzi, *Diritto Cinematografico*, cit., pp. 96-97.
17 L. 22 aprile 1941 n. 633, art. 46.
18 L. Menozzi, *Diritto Cinematografico*, cit., p. 202.

funzione delle finalità della produzione»[19], si deve, tra l'altro, aver molto dibattuto perlomeno sin dagli anni Cinquanta[20]. Durante il Primo Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia, inedito «esperimento italiano in materia»[21] di diritto cinematografico tenutosi a Roma tra il 10 e il 12 maggio 1958 su iniziativa del Centro Internazionale Studi e Documentazione dei Problemi Giuridici dello Spettacolo fondato dall'avvocato Augusto Fragola (direttore della rivista «Rassegna di Diritto Cinematografico Teatrale e della Televisione») e in accordo con le associazioni professionali di categoria, la norma che esclude che «il produttore *ut sic*, sia autore» viene contestata sin dall'intervento inaugurativo del prof. avv. Amedeo Giannini e dell'avv. Eitel Monaco. «Con tale costruzione», secondo gli intervenuti, «si devia dal principio generale dell'art. 7 della stessa legge, la quale considera autore dell'opera collettiva chi organizza e dirige la creazione dell'opera stessa»[22], e per ovviare al problema si propone contestualmente di adottare «il sistema inglese» che considera le case di produzione in qualità di autori esclusivi[23].

L'emendamento alla norma non viene verosimilmente apportato ma «l'empirismo», si direbbe aver comunque «prevalso sul sistema»[24]. In quanto alle sceneggiature e ad altre fasi di scrittura del film, i produttori sembrano invero trovare la maniera di avvicinarsi a quanto prospettato durante il congresso e di capitalizzare, cioè, la proprietà intellettuale di coloro che a livello giuridico vengono riconosciuti essere i creatori delle pellicole.

"Cautele contrattuali" della Vides Cinematografica

Fondata nel 1959, la Vides Cinematografica vede al proprio vertice Franco Cristaldi. A seguito del suo esordio nel settore, avvenuto nel 1946 con alcune produzioni documentaristiche e di cinegiornali, e dopo il grandissimo successo di botteghino conseguito col film *I soliti ignoti* (M. Monicelli, 1958), l'imprenditore raggiunge l'apice della propria carriera negli anni Sessanta quando, come ricorda Barbara Corsi, «trasforma la propria compagnia in una società a responsabilità limitata speciale, che gli concede pieni poteri in qualità di *decision-maker*»[25]. Cristaldi, inoltre, intesse nel periodo un'alleanza con una compagnia

19 A. Giannini, E. Monaco, *L'impresa di Produzione Cinematografica*, in *Atti del 1° Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia*, cit., p. 29.

20 Una testimonianza della vivacità del dibattito sull'argomento si trova nell'articolo di Augusto Fragola, *La figura del produttore del film nell'individuazione dell'autore dell'opera*, in "Giornale dello spettacolo", 7 giugno 1958, p. 4.

21 E. Eula, *Aspetti Giuridici della Cinematografia*, in *Atti del 1° Convegno di Studi sui Problemi Giuridici della Cinematografia*, cit., p. 20.

22 A. Giannini, E. Monaco, *L'impresa di Produzione Cinematografica*, cit., p. 28.

23 Ivi, p. 33.

24 E. Eula, *Aspetti Giuridici della Cinematografia*, cit., p. 12.

25 B. Corsi, *Italia Film Producers and the Challenge of Soviet Coproductions: Franco Cristaldi and the Case of The Red Tent*", in "Historical Journal of Film, Radio and Television", 40-1, 2020, p. 87, trad. dell'autore. Sul produttore si veda inoltre il recente B. Corsi, *Un ettaro di cielo e 39 di terreno. Storia d'impresa di Franco Cristaldi*, Marsilio, Venezia 2021.

immobiliare che gli permette di agire come investitore dei suoi stessi lavori e istituisce un «film studio» che aggrega sotto contratto attori e registi così da «controllare l'intero ciclo di produzione»[26] .

Al di là di ciò, e come si evince soprattutto dai documenti preparati dall'Ufficio Contratti della Vides Cinematografica tra il 1960 e il 1968 per la realizzazione di progetti, soggetti cinematografici e film, si può notare che l'imprenditore non si limiti alla stretta supervisione delle produzioni poiché un atteggiamento similmente egemonico vige plausibilmente anche in quanto ai diritti d'autore nonché, in particolare, a quelli di sfruttamento negli altri media.

Per chiarire meglio la questione, si può incominciare a esaminare quanto richiesto dalla casa cinematografica in una scrittura privata risalente al 3 agosto del 1976 e siglata da Franco Castellano, Giuseppe Moccia (in arte Pipolo), Sergio Corbucci e Paolo Villaggio per il film *Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e di avventure* (S. Corbucci, 1976). Il documento, relativo alla compravendita dei diritti del soggetto e della sceneggiatura del film, risulta invero emblematico in quanto già nel secondo articolo si precisa esplicitamente che la Vides acquista dagli sceneggiatori «tutti i diritti esclusivi di riduzione e utilizzazione cinematografica che ad essi spettino o siano per spettare loro nella qualità di "co-autori" e di "collaboratore alla sceneggiatura suddetta»[27] (nel caso di Villaggio).

Il compenso (di 3350000 lire per Castellano e Pipolo, 2000000 lire per Corbucci e di 800000 lire per Villaggio) comprende dunque:

> non soltanto [i diritti] di riproduzione e di utilizzazione cinematografica di tutto o parte del materiale cedutoci, in qualsiasi lingua e con qualsiasi mezzo di diffusione ma anche tutti i diritti, compreso lo sfruttamento dei personaggi, che in genere spettano per Legge agli autori e quindi tra gli altri i diritti esclusivi di riprodurre, trascrivere, eseguire, rappresentare, recitare, diffondere anche per radio, teatro e televisione, commedie musicali e simili, tutto il materiale cedutoci o parte di esso, in qualsiasi lingua e con qualsiasi mezzo di diffusione nonché il diritto di procedere alla realizzazione cinematografica anche in coproduzione con terzi italiani e/o stranieri traendone uno o più films a colori o in bianco e nero di qualsiasi formato, in una o più edizioni sonore o mute, con o senza musica, in una o più lingue sia a presa diretta sia a mezzo doppiaggio anche con sottotitoli e con tutti i sistemi e i mezzi tecnici esistenti o che possano essere inventati o usati in futuro, compreso il diritto di remake, nonché il diritto di programmare o comunque commerciare tali realizzazioni con ogni mezzo presente e/o futuro ivi compresa la radio, la televisione e i cinefotoromanzi.

Con qualche variazione, postille di questo tipo sono riscontrabili anche nelle "cessioni integrali" preparate per l'acquisto di ulteriori sceneggiature. Nel documento del 6 aprile 1963 in cui si affida, per la somma di 14000000 lire, l'incarico ad Age e Scarpelli di «scrivere il trattamento e la sceneggiatura di un film dal titolo provvisorio» *L'armata Brancaleone*

26 Ivi, p. 87.

27 Bologna, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Film, Serie Televisive, Documentari realizzati, Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e d'avventure (1976-1978), 3 agosto 1976.

(M. Monicelli, 1966) si provvede, per esempio, a puntualizzare, in riferimento alla cessione «esclusiva ed irrevocabile» dei «diritti di elaborazione cinematografica ed altri affini, senza limite di tempo e per tutto il mondo», che quest'ultima prevede previo assenso degli autori anche la facoltà del produttore di

> pubblicare e mettere in circolazione in qualsiasi lingua ed in qualsiasi forma […] sinossi, scenografie e versioni romanzate derivanti dal materiale […] e/o parte di esso nella sua forma originale o in quella modificata con o senza illustrazioni desunte dal films ed anche con il Vostro ritratto, senza null'altro avere a pretendere oltre quanto stabilito al precedente art. 2).[28]

Clausole simili, concernenti i diritti editoriali, non regolamentano inoltre esclusivamente le cessioni di altri soggetti, sceneggiature e trattamenti del periodo – e si possono aggiungere, a tal proposito, anche il contratto stipulato dalla casa cinematografica con Damiano Damiani per la sceneggiatura *La colonna infame*[29] oppure un documento similare predisposto a nome di Franco Migliacci per la realizzazione della sceneggiatura della pellicola *Per amore… Per magia…* (D. Tessari, 1967)[30]. I "pacchetti" figurano infatti anche in documenti relativi a incarichi di scrittura del film estremamente preliminari, come nel caso del testo predisposto per commissionare a Giuseppe Lisi una ricerca sull'ambiente della musica leggera e di redigere «15-20 cartelle dattiloscritte»[31] sull'argomento.

Per quanto riguarda le acquisizioni dei soggetti, urge poi segnalare un'ulteriore consuetudine burocratica svolta, con buona probabilità, da Cristaldi negli anni in questione e cioè il registro presso l'Ufficio della Proprietà letteraria artistica scientifica della Presidenza del Consiglio dei Ministri: deposito contemplato dagli artt. 103-106 della l.d.a. e 33-43 del Regolamento della medesima legge assolutamente non «obbligatorio» o «costitutivo» ma indispensabile per «far valere i diritti economici […] connessi all'esercizio del diritto d'autore»[32].

Alla luce di quanto finora riportato, dovrebbe essere perciò oramai palese come, perlomeno presso la Vides, i dettami concepiti in ambito legislativo risultino in realtà «inadeguati allo sviluppo contrattuale e consuetudinario del settore»[33]. Come nota anche Mario Montanari in un compendio concepito a uso dei professionisti del cinema, gran parte degli articoli della l.d.a. è invero «disapplicata» tramite «appropriate cautele contrattuali»[34] applicate dal produttore, il quale così facendo, dietro compensi monetari e nonostante il mancato riconoscimento della qualifica di coautore, si aggiudica i poteri normalmente riservati a

28 *Ibidem*.

29 Ivi, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1965-1966), 15 gennaio 1965.

30 Ivi, 28 luglio 1966.

31 Ivi, Contratti (1960-1963), 20 marzo 1962.

32 L. Menozzi, *Diritto cinematografico*, cit., pp. 53. Viene per esempio depositato come opera a stampa a nome di Cristaldi anche il soggetto non realizzato di Fabio Rinaudo *Il caso Burger* (cfr. Ivi, Progetti della Vides Cinematografica, 30 marzo 1971).

33 M. Montanari, *Le leggi sulla cinematografia*, cit., p. IX.

34 Ibidem.

questa figura, tra i quali la possibilità di avviare la commercializzazione delle sceneggiature. Per restituire complessivamente queste dinamiche, vale però la pena di provare a concentrarsi anche sul rovescio della medaglia e di focalizzarsi, cioè, sugli sceneggiatori e sui loro tentativi di acquisizione dei testi elaborati.

Dalla parte degli sceneggiatori: la "contro-tesaurizzazione" di Bernardo Bertolucci

Al contrario di quanto forse si potrebbe pensare, l'atteggiamento dei coautori rispetto alla tesaurizzazione non sembra essere poi così remissivo. Stando alle carte consultate, infatti, oltre a esserci consapevolezza del fenomeno aleggiano diffidenze, malumori e vi è inoltre la volontà di tutelare maggiormente i propri interessi. Vi sono poi comunicazioni che narrano di tentativi di riacquisizione dei materiali, onde dar vita a prodotti editoriali indipendenti e, nonostante incontrino vistose resistenze da parte dell'azienda cinematografica, simili operazioni vanno persino qualche volta a buon fine[35].

Tra i vari casi di riacquisizione isolati, però, quello centrato sulla pubblicazione della sceneggiatura della pellicola scandalo *Ultimo tango a Parigi* (B. Bertolucci, 1972), libello edito (esclusivamente a nome del regista, autore della scrittura con Franco Arcalli) nella collana «Nuovi coralli» per i tipi di Giulio Einaudi Editore un anno dopo l'uscita del film, è probabilmente il più interessante.

Ripercorrendo brevemente i principali snodi di quanto accaduto grazie al fittissimo scambio di missive intercorso tra i soggetti dell'industria editoriale coinvolti, la notizia che Einaudi concretizzi un'idea originatasi in modo a dir poco fortuito («Ho chiesto a Bernardo Bertolucci se mi mandava le sue robe. Mi ha mandato la sceneggiatura del suo ultimo film […]. Mi è sembrato bello e lo farei subito, visto che il film va a gennaio. Nei Nuovi Coralli. Facciamogli un contratto con una mia letterina a parte»)[36] scatena invero da subito un grosso clamore. Stando ai contratti siglati, la United Artists è detentrice di «tutti i diritti di pubblicazione»[37] e Erich Linder, per conto dell'Agenzia Letteraria Internazionale, e la Scott Meredith Literary Agency, che rappresentano in Italia e all'estero la Quicksilver Books (editore in possesso, su licenza della major, dei diritti sullo *screenplay* americano), si

35 Nell'affermare ciò ci si appella a quanto, per esempio, sostenuto durante il II Congresso Internazionale Autori Cinematografici tenutosi a Venezia nel 1953 https://www.anac-autori.it/online/ii-congresso-internazionale-autori-cinematografici/ (23/08/2021), al dissenso di Suso Cecchi D'Amico rispetto alle clausole sulle cessioni dei diritti riportate nei documenti Vides o alla riacquisizione del soggetto stante alla base del romanzo *Il cialtrone* (1965) da parte di Franco Simongini, avvenuta dopo più di due anni di solleciti, cfr. Bologna, Fondazione Cineteca di Bologna, *Archivio CristaldiFilm*, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Contratti (1960-1963), 11 gennaio e 26 marzo 1964.

36 Torino, Archivio di Stato di Torino, *Fondo Giulio Einaudi Editore*, Verbali delle riunioni editoriali, mazzo 7, 6 dicembre 1972. Stando a quanto comunicato da Einaudi il progetto prevede inizialmente, oltre ad altre sceneggiature bertolucciane, anche la pubblicazione delle sceneggiature di Fellini negli Struzzi (grazie alla concessione di Cappelli) e di Antonioni.

37 Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, *Fondo Agenzia Letteraria Internazionale – Erich Linder*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 21 febbraio 1973.

dimostrano alquanto dubbiosi sull'iniziativa: «forse ingenuamente Bertolucci ha "dato" la sceneggiatura ai suoi amici perché la pubblicassero pur non avendo alcun diritto di farlo»; «doveva aver saputo che non poteva fare quello che ha fatto [...] stamattina ha dichiarato a un mio amico e cliente che la sceneggiatura è sua, e solo sua, e che tutto quello che ha fatto è stato lasciare alla UA i diritti di *novelization*»[38].

Inizialmente, comunque, la UA si dimostra comprensiva: «se fosse stato coinvolto qualcun altro, ora starebbero minacciando cause legali e persino la prigione, ma non hanno intenzione di litigare [...] con il regista di quello che ovviamente sarà uno dei film di maggior successo di tutti i tempi»[39].

La faccenda, tuttavia, si complica radicalmente quando vengono tirati in ballo i *world rights* del volume poiché la major, in questo caso, non è per nulla disposta ad accettare la distribuzione da parte di Einaudi e viene persino inoltrato un telegramma dai toni minacciosi alla PEAFILM per ribadire «l'illegalità dell'edizione»:

> VI PREGHIAMO DI AVVISARE IMMEDIATAMENTE BERTOLUCCI CHE QUESTA PRESUNTA CONCESSIONE DA PARTE SUA A EINAUDI, SE VERA, RAPPRESENTA UNA GRAVE VIOLAZIONE DEL SUO CONTRATTO DI LAVORO CON LA PEA DI CUI LO RITERREMO PIENAMENTE RESPONSABILE. VORREMMO ANCHE CHE AVVISASTE DIRETTAMENTE EINAUDI DEI DIRITTI DELLA PEA E DELLA UA IN MATERIA E CHE SAREMO COSTRETTI A BLOCCARE QUALSIASI ULTERIORE TENTATIVO DI DISTRIBUZIONE SE NON ACCETTA VOLONTARIAMENTE DI RITIRARE IMMEDIATAMENTE LA SUA VERSIONE PUBBLICATA DELLA SCENEGGIATURA.[40]

Ciò, come si può dedurre non succede, ma Bertolucci, dalla sua, e nonostante gli innumerevoli sforzi dei *middlemen* (intenti ad ovviare al problema su un piano contrattuale)[41], «scatena» letteralmente «l'inferno»: «continua a sostenere che tutti i diritti sulle sceneggiature (italiane e straniere) sono di fatto suoi: meno ci facciamo coinvolgere da lui, meglio sarà per tutti»[42]. Tra gli addetti ai lavori vi è, ad un certo punto, persino il sospetto che l'autore scriva "per ripicca" anche una novellizzazione illegale del film e, data l'interminabile sequela di incomprensioni tra l'autore e United Artists, ci si avvicina alla soluzione definitiva solamente nel giugno del 1973, quando le sorti della difficile negoziazione passano inaspettatamente nelle mani del regista: «se Bertolucci dice che bisogna provare a vendere i diritti esteri, si andrà avanti e si proverà [...] se Bertolucci, d'altra parte, ritiene di aver fatto abbastanza

38 Ivi, 25 febbraio 1973, trad. dell'autore. La novellizzazione viene scritta da Robert Alley, pubblicata secondo regolari accordi dalla newyorkese Dell nel 1973 e tradotta in Italia da Garzanti.

39 Ivi, 21 febbraio 1973, trad. dell'autore.

40 Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, *Fondo Agenzia Letteraria Internazionale – Erich Linder*, Serie 1973, b. 21, fasc. 1, 8 marzo 1973, trad. dell'autore.

41 Ivi, b. 9, fasc. 1, 13 marzo 1973.

42 Ivi, b. 21, fasc. 1, 13 aprile 1973, trad. dell'autore.

casino senza peggiorare la situazione, allora proverà a dire a Einaudi di lasciar perdere, e tutti saranno felici»[43].

Il regista propende in tutta evidenza per la seconda opzione, ma ciò che è soprattutto degno di nota di questa vicenda è «il concetto che Bertolucci» sia riuscito, alla fine dei conti, a vendere efficacemente «una cosa della quale non era proprietario e di cui non poteva disporre»[44].

Al di là, infatti, degli aspetti legislativi e contrattuali attinenti alla questione dei diritti editoriali dei film (e a tal proposito occorre inoltre rilevare come le clausole riportate nei documenti e finalizzate all'indiscriminata acquisizione delle proprietà si prestino talvolta a strategiche interpretazioni), il caso della sceneggiatura di *Ultimo tango* Einaudi rappresenta un'ulteriore e concreta testimonianza della tesaurizzazione praticata dai produttori.

Le dichiarazioni del regista parmense riportate dagli agenti e concernenti la proprietà delle sceneggiature danno in aggiunta a pensare che le idee bertolucciane in materia di cessioni non siano poi così "discutibili" (come per esempio ritenuto da Linder) e che esso, tutto sommato, abbia, in maniera più o meno consapevole, rivendicato quanto previsto dalla legge sul diritto d'autore.

Per concludere, non vi è quindi alcun dubbio sul fatto che si tratti in generale di un episodio limite di "contro-tesaurizzazione", durante il quale, data anche la notorietà del regista, la United Artists si è "lasciata ricattare"[45], ma si può comunque essere dell'idea che l'azione bertolucciana sia da ritenersi rappresentativa di un'atmosfera di fermento generale, oltre che di una prassi, quella dell'incondizionato accumulo della proprietà delle scritture del film, ancora tutta da indagare.

43 Ivi, 18 giugno 1973, trad. dell'autore.
44 Ivi, Serie 1973, b. 10, fasc. 1, 21 giugno 1973.
45 Ibidem.

AUTORE? MEDIATORE? PROBLEM SOLVER? UN'ESPLORAZIONE SULL'IDENTITÀ PROFESSIONALE DEGLI SCENEGGIATORI

Rinaldo Vignati

Introduzione: gli intervistati

Per quanto negli ultimi anni le cose stiano iniziando a cambiare, l'attività degli sceneggiatori rimane poco nota e poco studiata. Sono anche nate, nella nicchia delle pubblicazioni accademiche, riviste dedicate all'analisi delle sceneggiature e degli sceneggiatori, e si sono sviluppati network internazionali di studiosi impegnati in questo campo[1], ma il gap di conoscenza rispetto a quello che si sa di altre figure professionali impegnate nel cinema e nella televisione – registi e attori, in primis – resta molto ampio. Il gap è particolarmente vasto nel caso della platea non accademica: non solo la critica quotidianista, ma anche le riviste specializzate di dibattito cinematografico rarissimamente includono riferimenti alla poetica e al percorso artistico di uno scrittore nel commento a un film (e se avviene, in genere avviene più per i film del passato, per i quali il contributo di un certo sceneggiatore è storicamente acclarato, che non per i film del presente, dove l'individuazione di questo contributo richiederebbe la messa in discussione degli occhiali teorici che, nella visione di quel che passa sullo schermo, portano in prima battuta ad attribuire al regista ogni scelta decisiva, anche quelle che riguardano i dialoghi, lo sviluppo dei temi o la definizione dei personaggi).

Molto pochi, comparativamente a quelli sui registi e sugli attori, sono gli studi sugli sceneggiatori. Ancor meno i testi divulgativi che li riguardano. Pochi, anche tra i più assidui frequentatori di sale cinematografiche, saprebbero indicare più di una manciata di nomi di sceneggiatori (mentre non avrebbero alcuna difficoltà a sciorinare lunghi elenchi di registi e attori). Tranne rari casi, è poi difficile sentire la "voce" degli sceneggiatori. Non è molto frequente che siano interpellati dai critici per un'intervista giornalistica. Ancor più raro che ciò avvenga per un più approfondito libro-intervista. Tranne poche eccezioni, è difficile che il loro nome sia sufficientemente noto, o la loro vita, passata principalmente dietro le quinte, sia ritenuta sufficiente interessante da creare la curiosità che giustifichi un testo di memorie[2].

1 Si veda il sito dello Screenwriting research network (Srn), https://screenwritingresearch.com/

2 Per il cinema americano una fonte importante sono le antologie curate da P. McGilligan: *Backstory: interviews with screenwriters of Hollywood's golden age*, University of California Press, Berkeley 1986 *Backstory 2. Interviews with the screenwriters of the 1940s and 1950s*, University of California Press, Berkeley 1991; *Backstory 3: interviews with screenwriters of the 1960s*, University of California Press, Berkeley 1997, *Backstory 4*, University

Le pagine che seguono intendono dunque dar voce ad alcuni sceneggiatori, interrogandoli sul loro modo di intendere la professione. Si tratta di un piccolo "campione" formato da sei scrittori in prevalenza della generazione tra i quaranta e i cinquant'anni, ma con una presenza di scrittori di generazioni precedenti, che hanno vissuto stagioni produttive differenti da quella odierna.

Si tratta di un "campione" abbastanza eterogeneo, ma – evidentemente – di numerosità troppo limitata perché dalle risposte ottenute si possano ricavare conclusioni generalizzanti. La ricerca ha piuttosto una finalità "esplorativa": identificare alcune dimensioni rilevanti su cui più ampie campagne di interviste (o anche indagini di tipo quantitativo) potranno dare riscontri più probanti. Pur seguendo una traccia simile, che prevedeva anzitutto di ricostruire il percorso professionale di ogni sceneggiatore per poi interrogarlo intorno ad alcune delle principali dimensioni "problematiche" del suo lavoro, le interviste, come è tipico in un contesto di ricerca qualitativa, hanno seguito «uno schema flessibile e non standardizzato»[3], poiché:

> lo scopo dell'intervista qualitativa è quello di capire come i soggetti studiati vedono [il mondo], di apprendere la *loro* terminologia e il *loro* modo di giudicare, di catturare la complessità delle *loro* individuali percezioni ed esperienze[4].

La selezione degli intervistati, in questa prima fase esplorativa, e nei successivi sviluppi della ricerca, non segue un disegno di campionamento predeterminato sulla base della rappresentatività statistica: dato che l'interesse è posto sulla *comprensione* dei soggetti, quel che interessa in una ricerca qualitativa è piuttosto «una sorta di 'rappresentatività sostantiva', sociologica, da decidersi sulla base non di formule matematiche ma del giudizio del ricercatore stesso. Egli sceglierà i casi da approfondire non per la loro tipicità o comunque

of California Press, Berkeley 2006. Si veda anche S. Bullington Katz, *Conversations with Screenwriters*, Heinemann, Portsmouth 2000. Tra i testi memorialistici è da ricordare in particolare W. Goldman, *Adventures in Screen Trade,* Warner Books, New York 1983. Per il cinema italiano tra i libri-intervista si vedano: S. Cecchi d'Amico, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, Bompiani, Milano 2002; D. Salvi, *Tullio Pinelli. L'intervista ritrovata*, Malebolge, Napoli 2014; J. Giustini, *Chi si firma è perduto. Ennio De Concini: memorie di un fallito di successo*, Iacobelli, s.l., 2019. Tra i testi memorialistici: U. Pirro, *Soltanto un nome nei titoli di testa*, Einaudi, Torino 1998, L. Vincenzoni, *Pane e cinema*, Gremese, Roma 2005, F. Ferrini, *C'era una volta il cinema*, Gremese, Roma 2013. Il libro di Tatti Sanguineti su Rodolfo Sonego (*Il cervello di Alberto Sordi*, Adelphi, Milano 2015) segue un formato non facilmente definibile, in parte saggio, in parte libro-intervista. Nella collana "Dal soggetto al film" ideata da Renzo Renzi e pubblicata per molti anni da Cappelli, Bologna si trovano con una certa frequenza interviste di varia lunghezza a sceneggiatori. Una ricca antologia di interviste a sceneggiatori è quella di A. Pergolari, *La fabbrica del riso. 32 sceneggiatori raccontano la storia del cinema italiano*, Un mondo a parte, Roma 2004. Altre interviste, più brevi, si trovano in *Nero su bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, numero monografico di "Quaderni del CSCI", 10, 2014. Al di là di questi pochi riferimenti, sarebbe utile un più ampio censimento condotto attraverso un sistematico spoglio delle annate di riviste e quotidiani alla ricerca di interviste e altre forme di intervento diretto da parte degli sceneggiatori (internet sarebbe un altro campo da esplorare in maniera sistematica, distinguendo i materiali interessanti da quelli meno interessanti, per esempio tra le tante interviste, lezioni, ecc. di sceneggiatori che si trovano su YouTube).

3 P. Corbetta, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 401.

4 M. Q. Patton, *Qualitative Evaluation and Research Methods*, Sage, Newbury Park 1990, p. 290.

diffusione nella popolazione, ma per l'interesse che gli sembrano esprimere. Interesse che peraltro può modificarsi nel corso della ricerca stessa»[5].

Seguendo l'ordine con cui si sono svolte le interviste, tra maggio e agosto 2021, il primo sceneggiatore ad essere interpellato è stato Nicola Guaglianone, collaboratore fisso del regista Gabriele Mainetti, per il quale ha scritto uno dei film italiani più apprezzati delle ultime stagioni, *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015). Lavorando prevalentemente sui registri del comico e della commedia (con collaborazioni anche con Ficarra e Piccone e con Carlo Verdone), Guaglianone ha saputo imprimere ai film che ha scritto un carattere molto personale, insistendo su alcuni temi ricorrenti (la diversità e le fragilità dei personaggi, il loro confronto con i "miti" del cultura pop) e inserendo anche alcuni segni di riconoscimento che costituiscono una sorta di firma (ben prima del Covid, i personaggi dei suoi film portano spesso con sé una boccettina di disinfettante per pulirsi le mani dopo contatti indesiderati).

La seconda è stata Barbara Petronio, una sceneggiatrice che ha lavorato molto per la televisione, collaborando in ruoli via via di maggior responsabilità ad alcune delle serie più significative prodotte in Italia nell'ultimo decennio (*Romanzo criminale – La serie*, 2008-10, *Suburra – La serie*, 2017-19). Anche al cinema ha piazzato alcuni film di rilievo (come *ACAB – All cops are bastards*, 2012, di Sergio Sollima, *Indivisibili*, 2016, di Edoardo De Angelis, regista con cui aveva già collaborato per l'esordio *Mozzarella story*, 2011).

È stata poi la volta di uno sceneggiatore con qualche anno in più, Stefano Sudrié, il quale è arrivato al cinema da un percorso singolare, dopo aver avuto l'aspirazione a lavorare come biologo marino: il suo esordio avvenne col famigerato *Viva la foca* (N. Cicero, 1982) e poi la carriera è proseguita alternando film di vario genere. Il maggior successo della sua filmografia è *Da grande* (F. Amurri, 1987), film che all'epoca fu al centro di un caso di supposto plagio compiuto da *Big* (P. Marshall, 1988), film hollywoodiano incentrato sul medesimo spunto[6]. Ha continuato a collaborare con alcuni film interpretati da Renato Pozzetto (*Mollo tutto*, J. M. Sánchez, 1995 e *Papà dice messa*, R. Pozzetto, 1996), contribuendo a ridefinirne il personaggio attraverso l'introduzione di tinte malinconiche e introspettive (anche se non sempre la regia ha saputo assecondare tali intenzioni nel migliore dei modi – si veda in particolare *Mollo tutto*). In campo drammatico ha partecipato alla scrittura di film come *Soldati – 365 all'alba* (M. Risi, 1987) e *La scorta* (R.Tognazzi, 1993).

Come Sudriè, anche Isabella Aguilar arriva alla sceneggiatura dopo aver coltivato un percorso di tipo accademico, con un dottorato e pubblicazioni di filosofia teoretica, tra cui un saggio sulla temporalità nell'opera di Merleau-Ponty[7]. Il tema del tempo, affrontato in questo saggio, è al centro anche di alcune sceneggiature a cui ha lavorato. Mi riferisco in particolare a *Dieci inverni* (V. Mieli, 2009), ma anche a *Un'avventura* (M. Danieli, 2019),

5 P. Corbetta, *cit*., p. 56.

6 Sul caso si vedano le dichiarazioni di Franco Amurri: https://www.cinefacts.it/cinefacts-articolo-391/big-e-da-grande-quando-il-remake-non-e-un-remake.html, ultima consultazione: 28.5.2021.

7 I. Aguilar, *La fenomenologia della temporalità di Maurice Merleau-Ponty*, in E. Ferrario (a cura di), *L'altro e il tempo: studi di fenomenologia*, Guerini e associati, Milano 2004, pp. 165-184.

musical con le canzoni di Lucio Battisti. Ha collaborato con Paolo Genovese (*The place*, 2017) e partecipato alla scrittura di varie serie televisive (da *I Cesaroni* a *Baby*).

Massimo Torre al cinema ha scritto un film apprezzato nel suo percorso festivaliero – *Elvjs e Merilijn* (A. Manni, 1998) – e ha poi lavorato soprattutto in televisione, in particolare nell'ambito della produzione della tv "generalista" (*Linda e il brigadiere*, *Don Matteo*, *Carabinieri*), impegnandosi anche nella scrittura di romanzi[8]. È inoltre vicepresidente della Writers Guild Italia (WGI) e membro della giuria del premio Solinas, punto di osservazione strategico per comprendere come cambiano i percorsi di approdo alla sceneggiatura professionale.

L'ultima delle sei interviste è stata fatta a Gino Capone, sceneggiatore i cui esordi risalgono alla fine degli anni Sessanta (*Fenomenal e il tesoro di Tutankamen*, R. Deodato, 1967) e che da allora ha avuto una prolifica carriera nell'ambito soprattutto del cinema di genere, e anche "di profondità", lavorando in particolare in film comici e commedie (*Mio padre monsignore*, A. Racioppi, 1971), ma scrivendo anche poliziotteschi (*Poliziotto sprint*, S. Massi, 1977; *Poliziotto senza paura*, S. Massi, 1978), sceneggiate (*Guapparia*, S. Massi, 1983) e fantasy (*Conquest*, L. Fulci, 1983). Nel corso degli anni '70 collaborò con Marcello Marchesi scrivendo alcuni soggetti che sono rimasti nei cassetti[9].

"Sali e t'abbacchi": le frustrazioni dello sceneggiatore

Secondo una diffusa raffigurazione romanzesca[10], lo sceneggiatore è una figura di scrittore a metà, incompiuto e immancabilmente frustrato. Durante le interviste era mia intenzione sollecitare i miei interlocutori intorno a questo ritratto dello sceneggiatore, come individuo che vive una profonda frustrazione per l'impossibilità/incapacità di affermare la propria visione, di esprimere il proprio mondo interiore. In che misura questo ritratto si attaglia all'esperienza degli intervistati? In alcuni casi, non vi è stato bisogno di alcuna sollecitazione, dato che la parola "frustrazione" è emersa spontaneamente fin dalle prime battute dell'intervista. Ne hanno per esempio parlato sia Guaglianone che Petronio.

> Cominciai a scrivere una serie che si chiamava *Obiettori*, che mi comprarono […]. Il problema è che io avevo 24 anni, […] mi pagarono con dei soldi che non avevo mai visto in vita mia. Poi però, come spesso accade per un giovane scrittore, il progetto andò nelle mani di

8 M. Torre, *Chi ha paura di Pulcinella?*, E/O, Roma 2014; *Uccidete Pulcinella*, E/O, Roma 2015; *La giustizia di Pulcinella*, E/O, Roma 2017; *La Dora dei miei sogni*, Perrone, Roma 2018.

9 R. Vignati, *I soggetti inediti di Marcello Marchesi. 2. Celentano, preti e femministe*, in "Cabiria-Studi di cinema", XLVIII-XLIX, 190-191, 2018-2019, pp. 79-96. Durante la scrittura dell'articolo su Marchesi ebbi già modo di fare una prima intervista a Capone interrogandolo in modo specifico sull'incontro col grande umorista.

10 Giuseppe Berto, *Il male oscuro* (1964); Alberto Moravia, *Il disprezzo* (1954), *Io e lui* (1971); John Fante, *Full of life* (1952), *Dreams of Bunker Hill* (1982), *My dog Stupid* (postumo, 1986). Tutti e tre i romanzieri citati hanno esercitato la professione di sceneggiatore.

un regista che, anche in modo brutale, mi ha estromesso completamente dal progetto. Da lì grandi *frustrazioni*. (NG)

Spesso, te lo dico in maniera schietta, io ho avvertito un'enorme *frustrazione* rispetto a scelte registiche che non condividevo e rispetto al fatto che non potevo esprimere la mia opinione perché sapevo già che non sarebbe stata ascoltata. Questa è la parte più frustrante del ruolo di sceneggiatore. (BP)

A ben vedere, la frustrazione dello sceneggiatore ha due risvolti fra loro collegati. Uno è quello che emergeva dalle citazioni precedenti, e che riguarda una divisione del lavoro che tende a non dare allo sceneggiatore – specialmente nelle prime fasi della sua carriera – un potere decisionale commisurato alle competenze di cui è portatore e all'effettivo contributo che questi fornisce alla costruzione dell'opera cinematografica o televisiva[11]. L'altro risvolto nasce dall'insoddisfazione per lo scarso riconoscimento che al suo lavoro viene dato dalla stampa, ossia dagli specialisti che dovrebbero aiutare il pubblico a leggere con consapevolezza i film e le serie, e che invece spesso replicano acriticamente, a volte per ignoranza, a volte per semplice abitudine, un retaggio che attribuisce al solo regista la paternità dell'opera. Sia Aguilar che Petronio sottolineano, ad esempio, il paradosso di essere lasciati in un angolo, o persino esclusi, dalle conferenze stampa, dove invece avrebbero molto da dire:

Una delle esperienze più belle è stata con *Romanzo criminale*: c'era una condivisione rispetto a quella storia che era talmente alta, omogenea… Si era creata una sinergia naturale, tra noi scrittori, la regia, gli attori. Tutti andavamo nella stessa direzione. […] Quello che mi ha lasciato l'amaro in bocca rispetto a quell'esperienza è che abbiamo lavorato tutti assieme per creare un prodotto che è diventato un cult, ma per la stampa italiana l'autore della serie era solo Stefano Sollima. Con tutto l'affetto e l'ammirazione che ho per Stefano, dico che è stato parte fondante di quel percorso lì, ma non è l'unico autore di *Romanzo criminale*. C'erano quattro scrittori. […] Scrittori che, prima che arrivasse Sollima, hanno creato quel mondo lì. E l'hanno creato con quei dialoghi lì, quei personaggi lì. Io sono contenta di averlo fatto. Ma avrei preferito che, da parte dei giornalisti, vi fosse maggior attenzione per come si crea una serie. (BP)

Ricordo la conferenza stampa di *Suburra*. Era la prima volta che partecipavo da dietro al tavolo. Prima mi era successo più di una volta di partecipare alle conferenze stampa tra il pubblico, e poi i giornalisti facevano domande al regista, alle quali il regista non poteva ov-

11 Dalle nostre interviste emerge come il genere sia una variabile che ha un certo peso nel determinare la distribuzione di potere nell'organizzazione che realizza un film: "non ti nascondo che il cinema è un ambiente molto maschilista. Una donna che ha, come nel mio caso, un ruolo importante in un team di scrittura deve molto sgomitare, trovare un modo per farsi rispettare. Anche questa è una cosa che non ti fa acquisire potere in maniera liscia, diciamo" (BP). Il punto era stato evidenziato anche da altri studi: per esempio, D. D. Bielby e W. T. Bielby, *Women and Men in Film: Gender Inequality among Writers in a Culture Industry*, in "Gender and Society", X, 3, 1996, pp. 248-270.

viamente rispondere perché non conosceva l'intero arco della serie. E allora la presentatrice, col microfono, veniva da noi sceneggiatori, seduti fra il pubblico, a chiederci di rispondere alla domanda. A me è successo tante volte. (BP)

Se ci pensi bene, a una persona media che vede un film o una serie, interessa di più sapere perché quel personaggio ha quel carattere o cosa gli succederà dopo o perché la storia parlava di quello oppure gli interessa sapere perché la fotografia è bluastra o ci sono i campi lunghi? A livello statistico, alla maggioranza degli spettatori non gli può fregare di meno di queste cose. È giusto l'addetto ai lavori, quello che vuole fare il regista o che ha la passione per la fotografia. Tu poi assisti a quelle interviste imbarazzate in cui vanno a chiedere al regista che magari non ha scritto nemmeno una riga, "ma come mai il tuo personaggio fa così o cosà?", e questi arronzano delle risposte veramente campate in aria perché, magari, non se lo sono proprio mai chiesto, perché il personaggio gli è arrivato così. Una cosa anche un po' ridicola, no? (IA)

Si può forse dire che, al di là delle rappresentazioni romanzesche citate, questo senso di frustrazione, fa parte da sempre del modo di autorappresentarsi degli stessi sceneggiatori[12]. Guaglianone ricorda una frase di quello che considera uno dei suoi maestri (ne seguì i corsi da giovane): «Diceva Leo Benvenuti che il lavoro dello sceneggiatore è 'Sali e T'abbacchi': più sali e più t'abbacchi… […] La frustrazione fa parte di questo mestiere». Petronio ricorda invece le riunioni della Sact (Scrittori associati di cinema e televisione), il vecchio sindacato degli sceneggiatori, «dove tutti fumavano, tutti si lamentavano. […] Era tutto un lamento. Mi ricordo che c'era anche 'sta cosa che si chiamava 'Il muro del pianto' dove ognuno raccontava l'angheria che stava subendo in quel momento».

Ma, ad ascoltare le testimonianze dei tre sceneggiatori considerati sinora, scrittori nel pieno della propria vita professionale, colti in un momento di successo e di ascesa, si direbbe che la frustrazione possa essere non solo rassegnato lamento o ironica autocommiserazione, ma possa anche assumere un carattere diametralmente opposto («la frustrazione secondo me è anche un elemento necessario per potere fare sempre meglio», NG). La frustrazione, invece di alimentare un circolo vizioso di autocommiserazione (come nei romanzi citati), diventa piuttosto lo sprone, la benzina che spinge verso la ricerca di un cambiamento. Un cambiamento che riguarda sia il proprio percorso individuale, sia l'intera categoria. La percezione è che il mancato riconoscimento, l'inadeguata valorizzazione del lavoro dello sceneggiatore, riguardi infatti non solo gli intervistati, ma anche tutti i loro colleghi.

Sia Guaglianone, sia Petronio, sia Aguilar descrivono un percorso attraverso il quale, grazie al buon esito delle opere a cui hanno contribuito, stanno cercando di imporre e di imporsi – in televisione ma anche al cinema – in ruoli simili allo *showrunner* delle serie televisive americane[13], ovvero ritagliandosi un ruolo in cui convivono funzioni di scrittura

12 Si veda anche C. Foreman, *Confessions of a Frustrated Screenwriter*, in "Film Comment", VI, 4, 1970-71, pp. 22-25.

13 Sulla figura dello *showrunner* nelle serie televisive si veda N. Landau, *Showrunner. Grandi storie, grandi serie*, Dino Audino, Roma 2015.

e di produzione, proprio per avere più peso decisionale e non dover subire scelte prese da altri senza che il loro parere sia preso in considerazione.

> Negli ultimi anni, insieme alla parte della scrittura, ho cercato di seguire i progetti in maniera "tridimensionale". Cercare di avere un peso anche su altre scelte, non solo su quelle narrative. A volte sono riuscita, a volte no. […] Quello che per me è sicuro è che non voglio limitarmi alla parte della scrittura. La mia vocazione è più quella del *writer-producer*, dello scrittore che vuole avere un parere su tutta l'opera che ha ideato. Io sto cercando di seguire questo percorso della mia carriera. È chiaro che non è facile. Se non volessi fare entrambe le cose, forse vivrei più tranquilla, ma non sarebbe quello che mi piace fare. Perché sarebbero frustrazioni su frustrazioni. Più di una volta mi sono detta: "O faccio così, o vendo gelati". Insomma, non voglio fare il lavoro che amo in maniera per me frustrante. Se trovo il modo di farlo come mi piace, lo farò, altrimenti farò un'altra cosa, aprirò una gelateria. Per come sono fatta io, non riuscirei a farlo in altro modo. Non riesco a distaccarmi. (BP)

> Nel momento in cui i miei film sono andati molto bene, come recensioni e come incassi, ho detto: "Ok, io porto le mie idee ma voglio pure una garanzia che queste idee vengano realizzate come le ho pensate". Perché quando hai successo tutti vogliono le tue storie, ma poi ne fanno carne da macello. Allora ho aperto la mia società [Miyagi Entertainment, *ndr*] e sto cercando di seguire e di proteggere le mie idee. È stato il caso, adesso, della *Befana vien di notte 2*: con la mia società abbiamo fatto tutta la produzione creativa del film, abbiamo scelto regista e attori. Io, personalmente, ho seguito le riprese. Per cercare di dire: "Ok, se vi piace il mio immaginario, gli universi che creo, allora questi universi vanno protetti". Ma questo ho potuto farlo quando ho avuto potere contrattuale. Questa è una strada che si incrocia con la produzione. […] D'ora in poi farò un po' meno progetti per seguirli direttamente. Quasi da *showrunner* televisivo. (NG)

> Per quanto riguarda la regia ci sto pensando proprio in questo periodo. È quasi un passo naturale. Non nel senso che voglia passare dall'altra parte, perché rimango nel cuore, prima di tutto, una sceneggiatrice. Però diciamo che va vista come un'ulteriore possibilità. Esattamente come la produzione. In fondo, lo *showrunner* è un po' lì in mezzo tra scrittore, regista, produttore. Quello che sto cercando di fare ultimamente è proprio cercare di esplorare tutte queste direzioni. Perché penso che ne guadagna la scrittura. Quando hai seguito l'interezza di quello che avviene dopo, scrivi in modo diverso. Sei molto più efficiente, più lucido. In quest'ultimo progetto ho seguito tutto: casting, *location scouting*, riunioni con i capi reparti, impostazione della direzione della fotografia, prove con gli attori, tutto il set, note di montaggio, musiche. (IA)

Riguardo al secondo aspetto della frustrazione, ovvero al mancato riconoscimento da parte della stampa, è una frustrazione che assume spesso una dimensione collettiva:

> Tuttora, noi passiamo intere giornate a farci dei tam tam su whatsapp: "Ah, è uscita la cartella stampa della serie x e non sono citati gli sceneggiatori. Citate gli sceneggiatori!". È un continuo. (BP)

Diversi intervistati confidano, a questo proposito, nel successo delle campagne promosse dalle associazioni di categoria (come la campagna "*#noscriptnofilm*", che dei film in uscita evidenzia i nomi degli scrittori), anche se vi è la consapevolezza che si tratta di una battaglia difficile, che cozza contro consuetudini di lunga data (e, ovviamente, contro gli interessi di altre figure, come i registi).

La dimensione collettiva dell'attività di scrittura: comunità, organizzazione e associazione

A differenza della scrittura letteraria, che ha, in larga misura, un carattere solitario[14], la scrittura per il cinema e per la televisione implica sempre in una dimensione collettiva (anche quando il prodotto è scritto da un solo sceneggiatore, questi deve poi confrontarsi con le altre figure – regista, produttore, ecc. – che vi mettono le mani). Questa dimensione collettiva in cui è inevitabilmente immersa la scrittura per il cinema si può in realtà manifestare in varie forme, a cui potremmo dare il nome di "comunità", "organizzazione" e "associazione".

Nelle dichiarazioni degli sceneggiatori del passato è frequente leggere di un clima in cui gli sceneggiatori si frequentavano, si incontravano ogni sera nelle stesse trattorie (l'Osteria dei pittori dei fratelli Menghi e Otello alla Concordia, le più celebri[15]). Le frequentazioni tra chi era parte del giro erano dunque molto assidue, spesso davano vita a profonde amicizie ed erano cementate dal riconoscersi parte di una medesima *comunità*. Che si stesse lavorando a un progetto comune oppure no, ci si vedeva e la conversazione finiva per condurre al confronto, anche aspro, di idee e allo scambio di suggerimenti. Esiste ancora oggi qualcosa di simile? In che misura? Le risposte dei sei intervistati non sono concordi. Non manca chi, pur con differenze, quel clima lo ritrova ancora oggi:

> Certo che c'è. Molti miei amici fanno questo lavoro. Quindi ogni volta che ci si vede a pranzo o a cena ci scambiamo idee, ci confrontiamo sui problemi, "Perché non lo risolvi così?", oppure mentre chiacchieri vengono fuori delle idee: "ah, questa proviamo a farla insieme…". E molto spesso i film nascono così. […]
> E poi c'è stata questa realtà che si chiamava Kino [un cinema-bistrot al Pigneto, a Roma, *ndr*], che è stata determinante per tutti noi, perché era un posto dove ci vedevamo letteralmente ogni sera. Ci andavi e trovavi registi, sceneggiatori: non c'era bisogno di darsi appuntamento. Qualcuno trovavi sempre… […]. La comunità per me esiste ed è affiatatissima. Io sono nel

14 Malgrado anche nella scrittura di un testo letterario vi siano gli interventi degli *editors*, pressioni di vario tipo e costrizioni determinate dal genere o dal pubblico a cui ci rivolge.

15 U. Pirro, *Osteria dei pittori*, Sellerio, Palermo 1994.

direttivo di CentoAutori: lavoriamo gomito a gomito con WGI e siamo in chat permanente. La comunità c'è. Poi è chiaro, per il passato sei in grado di identificare dei nomi che hanno già fatto la storia, Age, Scarpelli, Cecchi D'Amico… e quindi te li immagini in trattoria, li idealizzi… Noi siamo ancora, diciamo, tutti da dimostrare, però facciamo esattamente le stesse cose. (IA)

Tendono però a prevalere le risposte che percepiscono un netto distacco rispetto a quel clima:

Già dagli anni '70 era tutto cambiato. Non c'erano più quelle relazioni, i salotti, i bar dove ti incontravi la sera e scambiavi le idee. Ognuno ha iniziato a ritirarsi nel suo orticello. Io ho sfiorato quel mondo lì, alla fine anni '60. L'ho percepito questo mondo, questi scambi. Anche i caffè letterari, queste cose sono finite. È subentrato una forma di individualismo… (GC)

Quel tipo di mentalità faceva parte di un'epoca in cui si incontravano anche i pittori, gli scrittori, che adesso non esiste più. Era un'altra epoca, in cui ci si rapportava in maniera diversa. Oggi, anche grazie o per colpa dei social media, ci si rinchiude in sé stessi, e si interagisce come stiamo interagendo noi, dallo schermo di un computer. Si conservano delle amicizie. È però una cosa selettiva. Io ho tre-quattro sceneggiatori amici. Ci si incontra anche al di là del lavoro. Ma non è il fatto di essere sceneggiatori che ci unisce. (SS)

Di certo, quei legami "comunitari", o quel che ne è rimasto, hanno assunto forme diverse. Si sono frammentati, nella maggior parte dei casi, in gruppi di amici più ristretti. Sono cementati, più che dagli incontri casuali in trattoria, dalle chat (BP). La pandemia in questo ha dato un contributo i cui effetti potranno essere pienamente valutati solo tra qualche anno: le vecchie riunioni fumose in cui «si iniziava cazzeggiando» (MT) e poi si litigava sono state sempre più sostituite da call in Zoom dove si litiga ugualmente e ognuno fuma da solo, a casa propria (BP).

L'idealizzazione del clima comunitario del passato, dell'effervescente informalità che lo pervadeva, è peraltro messa in discussione da qualche intervistato. Petronio, ad esempio, ci dice che

Lo scambio di idee l'ho vissuto in forma regolamentata, in forma se vuoi più arida, nelle *writers' rooms*, che forse è uno scambio un po' più produttivo. Ma quel clima di scambio a cui tutti partecipavano e che anch'io ho letto nei libri e nelle interviste non l'ho vissuto. E ti dico che forse non so se mi dispiace. Mi piace sapere che c'è stato, mi piace che quei capolavori della commedia all'italiana sono nati anche da questo contesto più artigianale, leggero, anche improvvisato. Però mi piace anche sapere che i prodotti che ho amato io, e quelli che ho scritto io, sono nati in situazioni più controllate, più professionali, meno artigianali. Per me la scrittura è una professione. Come l'architetto si mette in uno studio, anche lo scrittore deve fare in quel modo. (BP)

La seconda dimensione collettiva è dunque quella, evocata da questa risposta, dell'*organizzazione*, di cui la stessa intervistata riconosce forse la maggiore "aridità" ma a cui

attribuisce una maggiore "produttività". La scrittura – sotto l'impulso della serialità televisiva prima, delle piattaforme poi e dei modelli di importazione americani, non ancora del tutto assimilati da noi, ma sempre più influenti – tende sempre più ad essere realizzata in strutture in cui i rapporti sono definiti da ruoli formali più che da accordi taciti, come è sempre stato, più o meno, al cinema.

> Adesso c'è questa modalità della *writers' rooms*. È un sistema che, in qualche modo, già esisteva. Da noi è sempre esistita. Ma quella di oggi ha una sua gerarchia. C'è l'*head writer*, ci sono senior, junior fino all'ultimo, quello che porta il caffè. In passato, nelle riunioni tra sceneggiatori […] c'erano delle *dinamiche* che si creavano naturalmente. E quindi si poteva creare una leadership, per l'esperienza, per il peso specifico. È chiaro, per dire, che se lavori con Petraglia non puoi pensare che non sia lui l'*head writer*, anche se non lo è formalmente. Le dinamiche che si creano possono essere armoniche oppure no. E qui diventa un problema: si può arrivare anche a litigi sostanziosi. (MT)

> Televisione e cinema sono diversi. In televisione ci sono delle gerarchie […]. Al cinema no. Al cinema semplicemente ci si incontra, ci si mette intorno a un tavolo. E si cerca di capire prima di tutto se si va d'accordo. Perché l'unica cosa sicura è che se non si va d'accordo sul piano umano, non c'è niente da fare, non si riesce a lavorare. […] Una volta che ci si è resi conto che si può lavorare assieme, ci si mette proprio a lavorare assieme. La tecnica, in generale, è quella del ping-pong: uno scrive una-due scene, le manda all'altro, l'altro fa le sue osservazioni e la rimanda fino a che non si raggiunge la scena ritenuta ottimale da tutti e due. Questo è proprio un lavoro di vera e proprio collaborazione. In televisione non c'è vera collaborazione: ognuno lavora da solo e poi il lavoro di tutti viene organizzato e reso compatibile da altre persone. (SS)

Dopo che Petronio ha evocato la necessità della *gerarchia* nel processo di scrittura («Se non c'è un leader, se le cose sono fatte in maniera comunitaria si rischia di perdere il percorso giusto del racconto. […] Se non c'è la gerarchia si rischia l'anarchia, e si finisce con un prodotto che non ha un'identità»), l'ho invitata a confrontarsi con l'affermazione fatta da Francesco Piccolo in un breve scritto d'occasione, nel quale, al contrario, considerava il lavoro di un gruppo di sceneggiatura come un «amalgama indivisibile»[16]: a parere della sceneggiatrice il modo differente di rapportarsi al lavoro di un gruppo di sceneggiatura è dovuto sia a un fattore generazionale (Piccolo sarebbe cresciuto professionalmente in un ambiente ancora improntato dal clima più incline all'informalità del cinema italiano del passato), sia al fatto che Piccolo ha lavorato molto per il cinema e poco per la televisione.

La terza dimensione collettiva è quella *associativa*. Il nostro "campione" è ovviamente troppo piccolo per trarne conclusioni, ma è ipotizzabile che la variabile generazionale giochi un ruolo di un certo rilievo nel determinare una maggiore o minore adesione ad associazioni di categoria e sindacato. Gli sceneggiatori più anziani sono quelli che manifestano

16 F. Piccolo, *La sceneggiatura è un amalgama indivisibile*, in "Cineforum", 55, 1, 2015, pp. 82-84.

più dubbi. Capone, ad esempio, confessa di considerare la professione di sceneggiatore, come qualsiasi attività artistica, creativa, poco adatta a trovare rappresentanza in azioni di tipo sindacale[17], in quanto per sua natura di carattere individuale. Anche Sudrié, che pure è attualmente iscritto alla WGI e che ha partecipato alle attività del sindacato fin dalla fondazione, manifesta qualche dubbio non sull'utilità di un'associazione che tuteli gli interessi della categoria, quanto piuttosto sulla reale possibilità di creare un'autentica e piena solidarietà in un mestiere che trova nella competizione una sua dimensione fondante:

> Ognuno lavora per sé, […] non riusciamo ad essere uniti. […] È un campo dove la concorrenza è molto forte. Quindi c'è un po' la tendenza a fregare il lavoro agli altri. In quindici anni non siamo riusciti nemmeno a fare un codice deontologico. […] Un po' è il tipo di lavoro che ci porta a non essere solidali. Noi in teoria facciamo lo stesso lavoro, ma in pratica ognuno fa ogni volta un lavoro diverso, rapportandosi con persone diverse. I metalmeccanici hanno in comune tante cose. Noi in comune abbiamo solo il fatto che scriviamo.
> […] E poi c'è il fatto che ci riteniamo artisti. E questo cozza un po' col fatto di essere in un sindacato. Quando iniziammo questo tentativo di sindacalizzare gli sceneggiatori, un paio di grossi sceneggiatori di allora, senza fare nomi, si tirarono subito fuori: "Io sono un artista, non posso battermi per i diritti di chi scrive altre cose, che non mi piacciono". C'era l'atteggiamento aristocratico di chi faceva il cinema verso chi scriveva per la lunga serialità. Oggi la cosa è venuta un po' meno. La puzzetta sotto il naso, il considerarsi artista ha autorizzato ad essere sciolto, a non rispettare tutte le regole, a non rispettare quelli che fanno questo lavoro in condizioni più disagiate delle tue. (SS)

Al contrario, tra gli intervistati, sono i più giovani quelli che manifestano la più forte identificazione col sindacato e la maggiore fiducia nelle sue reali possibilità di incidere sullo stato delle cose. Ne auspicano quindi un rafforzamento (da realizzare in primo luogo attraverso la riunificazione di tutti gli sceneggiatori, oggi divisi tra WGI e 100Autori, sotto un'unica sigla), guardando all'America come a un modello. Il sindacato degli sceneggiatori americani – per esempio, con le sue soglie di accesso alla professione ben più severe che in Italia (BP, SS) e la capacità di imporre le decisioni collettive a *tutti* gli associati – rappresenta un'ideale a cui si guarda con ammirazione.

La crescente formalizzazione dei ruoli all'interno del processo di scrittura e la crescente capacità del sindacato di divenire effettivo rappresentante degli interessi della categoria sono due facce di una stessa medaglia, ossia l'auspicio di un allontanamento dall'informalità "comunitaria" del passato. Certo, vi è la consapevolezza che l'Italia è ancora molto lontana, sia nel processo di scrittura («In Italia non siamo ancora, forse non lo saremo mai, a livello industriale come nello *storytelling* anglosassone. Siamo a un approccio ancora molto

17 Sulle specifiche difficoltà che deve affrontare la sindacalizzazione delle professioni nell'industria dei media si veda M. Banks e D. Hesmondhalgh, *Internationalizing Labor Activism. Building Solidarity among Writers' Guilds*, in M. Curtin e K. Sanson (a cura di), *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*, University of California Press, Oakland 2016, pp. 267-280.

artigianale e legato alle diverse metodologie adottate dalle diverse società di produzione», BP), sia nella forza del sindacato (lo sciopero degli sceneggiatori è un mito per il quale da noi non vi sono attualmente le condizioni: IA, BP), da questi obiettivi. Ma vi è la percezione che il rafforzamento della dimensione organizzativa e associativa costituisca il contesto ideale per realizzare quel percorso di emancipazione e crescita professionale descritta nel paragrafo precedente.

Autore, mediatore, problem-solver

In definitiva, chi è uno sceneggiatore? Tutti gli intervistati hanno indicato come molla principale che li ha portati a svolgere questo lavoro, a cui magari sono giunti per vie traverse e grazie anche ad incontri fortuiti, il piacere di raccontare, il gusto di esprimere il proprio mondo. Il desiderio, potremmo dire, di essere *autori*. Un desiderio che non sempre ha potuto trovare piena realizzazione, ma in molti casi ha dovuto adattarsi alle opportunità offerte dal momento.

> *Mio padre monsignore* ebbe successo. Era una commedia. Avrei preferito continuare su quella linea. Ho scritto altre commedie che ho portato ai produttori, ma i produttori mi proponevano un western o un "decamerone". Quelli erano gli anni. Io dicevo no. E a furia di no, no, no… a un certo punto stavo per uscire dal giro, praticamente. Un produttore mi propose allora un poliziesco. Mi buttai e feci *Poliziotto sprint*. A quel punto decisi di fare lo sceneggiatore "totale". Di accettare qualunque cosa. Ogni tanto mettevo dentro qualche mio progetto, per dei film un po' migliori di quelli che mi venivano proposti dai produttori. *Mamma Ebe*, *La monaca di Monza*, *La sposa americana*. Ma prevalentemente ho giocato di rimessa, aspettando che fosse il produttore a proporre. Molte volte il produttore faceva il contratto all'attore, mi chiamava e diceva "Io ho questo attore, mi scrivi un film?". Ero uno sceneggiatore "totale", a completa disposizione dei produttori e del regista di turno. (GC)

> In quello che ho fatto, ci ho sempre messo il massimo che potevo, le mie doti. Ho fatto il professionista, mi sono anche divertito molto. Sono affezionato persino a *Don Matteo*, *Linda e il brigadiere*, *Un commissario a Roma*. Mi sono divertito, ma tra Massimo Torre-autore e Massimo Torre-sceneggiatore c'è una certa distanza. Motivo per cui, a un certo punto, mi sono detto che era tempo di mettermi a scrivere i romanzi che volevo io, che mi dessero la libertà di esprimere il mio desiderio di raccontare delle storie che per me avevano un senso. (MT)

Tutti gli intervistati dicono di aver avuto momenti più o meno lunghi in cui, per usare le parole di Capone, hanno «giocato di rimessa», adattandosi cioè a quel che il mercato offriva. L'esigenza di esprimersi come autore è però sentita da tutti. Da qui nasce l'esigenza di avere delle valvole di sfogo. Come, per esempio, i cortometraggi scritti da Guaglianone nel periodo in cui era sceneggiatore "di manovalanza" per la Tv generalista. E poi, soprattutto, la scrit-

tura letteraria. Torre ha scritto vari romanzi e in questo ha trovato uno sbocco espressivo e gratificazioni che nelle sceneggiature per la serialità televisiva non trovava. Tutti gli altri o hanno già pubblicato romanzi, oppure li hanno nel cassetto e si apprestano a pubblicarli. Aguilar sottolinea «l'importanza di ritagliarsi dei progetti a solo, perché evidentemente sono quelli in cui hai più modo di esprimerti e anche di ottenere una coerenza estetica e poetica».

La dimensione collettiva in cui il suo lavoro è immerso fa sì che lo sceneggiatore non possa essere sempre e solo un autore. Ma a volte sia un *mediatore*:

> Lo sceneggiatore è per vocazione un mediatore, perché deve mediare tra la volontà del produttore, del regista e a volte anche degli attori: deve mediare e trovare la soluzione a determinati problemi. […] Per quanto mi riguarda ho sempre avuto ottimi rapporti coi registi e molta fiducia da parte dei produttori. Molto spesso, durante le riprese, venivo chiamato per andare sul set per risolvere i problemi che erano sorti. Spesso partecipavo, cosa rara per uno sceneggiatore, ai sopralluoghi, cioè facevo una prima stesura, poi partecipavo ai sopralluoghi e seguendo i sopralluoghi facevo una sceneggiatura più mirata ai luoghi dove si doveva girare. Infatti dicevano che le mie sceneggiature erano come un orologio. Le calibravo sui luoghi. Se l'attore doveva andare da qui alla cucina, sapevo quanto doveva durare la battuta. E poi, se sul set si presentava un inconveniente, mi chiamavano per risolvere. (GC)

Capone vede in chiave positiva questa caratterizzazione del ruolo, intendendolo come una figura capace di tenere le fila dei tanti individui che partecipano alla realizzazione di un film. Si intravedono, in questa descrizione, alcune delle doti che altri intervistati hanno indicato tra le qualità di un buon sceneggiatore: l'equilibrio (BP), la capacità di saper ascoltare gli altri (MT). Una figura essenziale per il film (i suoi rammendi, ci dice Capone, possono intervenire anche al montaggio, dove qualche volta può salvare film che in fase di ripresa hanno avuto problemi), ma destinata a rimanere sostanzialmente invisibile. Anche Guaglianone, che pure ha con passione evidenziato l'esigenza di "proteggere" le sue idee, del resto, ha sostenuto che spesso il lavoro di sceneggiatore consiste nel "*mettersi al servizio*":

> Il lavoro dello sceneggiatore è come il lavoro di un artigiano: se tu hai bisogno di un tavolo, vai dal falegname e gli dici "Lo voglio così o cosà". Ci deve essere un'onestà di fondo dello sceneggiatore, di non voler fare il *suo* film ma di mettere il regista, se ha un'idea, in condizione di realizzare questa sua idea nel miglior modo possibile. […] Occorre mettersi al servizio e di avere l'onestà di dire: "Ok, ti metterò in condizione di realizzare questo film". (NG)

C'è però, talvolta, in alcuni degli intervistati, la sensazione che questa concezione dello sceneggiatore costituisca uno svilimento della loro professionalità, una negazione delle loro competenze e comporti un disconoscimento del loro contributo:

> Lo sceneggiatore in Italia è considerato un *problem solver* quando c'è un *problem* da risolvere. Raramente, viene interpellato, che so?, per decidere come devono essere i capelli del personaggio

e sulle scelte del look visivo. In Italia lo scrittore non sta in prima linea. Cioè è il primo che viene chiamato quando c'è un problema, quando ci sono da fare dei tagli, per esempio. Però non ci si divide i meriti con lo scrittore, quello no. (BP)

Conclusioni

Anche le poche interviste su cui si basa questa ricerca sono sufficienti per rendere evidente l'impossibilità di ricondurre la condizione dello sceneggiatore a una raffigurazione univoca. Molte sono le differenze che esistono tra uno sceneggiatore e l'altro a seconda della fase della carriera a cui si è giunti, del grado di "centralità" occupato all'interno delle reti produttive[18], del fatto di lavorare (esclusivamente o prevalentemente) per il cinema o per la televisione, oltreché del carattere e delle inclinazioni personali.

Quello che è comune a tutti gli intervistati è la percezione che ci si trova in un periodo di grande trasformazione per la professione, il suo riconoscimento e la sua legittimazione. Sostanzialmente unanime è la percezione che, nel momento in cui la produzione audiovisiva ha iniziato ad avere la televisione al centro, vi è stato un peggioramento nelle condizioni dello sceneggiatore, sia dal punto di vista del potere decisionale, sia dal punto di vista della libertà espressiva.

Io mi sono trovato a cavallo di un periodo. Prima di me, gli sceneggiatori avevano più potere. Mi raccontavano sceneggiatori più vecchi di me che magari il produttore li chiamava: "Voglio fare un film, mettiamo, sulla storia di un giornalista". Iniziavano a sceneggiare: se a un certo punto a uno di loro veniva un'idea diversa, chiamavano il produttore: "senti, non facciamo più questo film sul giornalista: facciamo quest'altro". E i produttori li stavano ad ascoltare.
Poi è cambiato tutto, professionalmente. Adesso comandano i funzionari della Rai o di Mediaset. È molto peggiorata la situazione. […]
Mi ricordo che andavo in ufficio da Di Clemente, alla mattina alle 9. Se avevo un'idea che gli piaceva, passavo in amministrazione a ritirare l'assegno di anticipo e cominciavo a scrivere. Lui poi trovava i soldi per fare il film, la distribuzione. Oggi non è più così. Oggi il produttore prende la tua storia, insieme ad altre storie e va nell'anticamera Rai o Mediaset ad aspettare che il funzionario di turno dica sì o no. […] Adesso i produttori sono degli appaltatori (GC, una diagnosi simile è nelle parole di SS, che parla di "danno spaventoso portato dai network: hanno fatto sparire la figura del produttore", inteso come produttore che ha "affezione nei riguardi del progetto" e che si batte per realizzarlo).

18 Il punto rimanda a un filone di ricerca, condotto con gli strumenti della *network analysis*, che è stato sviluppato in particolare da Cattani e Ferriani (si veda, ad esempio, G. Cattani, S. Ferriani e P. D. Allison, *Insiders, Outsiders, and the Struggle for Consecration in Cultural Fields: A Core-Periphery Perspective*, in "American Sociological Review", Vol. LXXIX, 2, 2014, pp. 258-281). In riferimento al cinema italiano, questo approccio è stato applicato da D. Holdaway, *La rete sociale del cinema di interesse culturale*, in M. Cucco, G. Manzoli (a cura di), *Il cinema di stato*, Il Mulino, Bologna 2017, pp. 127-169 (sugli sceneggiatori, si vedano in particolare, le pp. 153-155).

Il lavoro per la televisione è molto meno creativo. È creativo solo per chi ha l'idea iniziale. Poi diventa diciamo non meccanico, ma di esperienza. (SS)

> Il cinema ti dà più libertà, perché si rivolge a un pubblico molto più vario, mentre in televisione ti rivolgi a un target specifico. […] Il creativo è al servizio dello *story editor* che decide il target a cui rivolgersi. […] Devi scrivere in funzione del target, come nella pubblicità. A scapito della creatività. (GC)

Più complessa e sfaccettata è la lettura del periodo attuale. Non mancano le diagnosi prevalentemente negative:

> Le condizioni economiche e di lavoro sono decisamente peggiorate nel corso degli anni. E il paradosso è che si ha sempre più bisogno di contenuti di qualità, di idee originali, eccetera, per l'esplosione di piattaforme. Mentre prima c'era il duopolio, ora esiste una miriade di canali diversi. Senza contenuti non vai da nessuna parte. Il paradosso è che, proprio perché fondamentali, si deve cercare di farli costare il meno possibile. Ecco quindi che il gioco è al ribasso, è quello di utilizzare le professionalità in maniera distorta, non riconosciuta. […] C'è la tendenza a non riconoscere il diritto d'autore. Questo accade sempre più con l'affermarsi di piattaforme globali che tendono a predominare. (MT)

Al contempo, però, in alcuni degli sceneggiatori interpellati vi è la sensazione che le piattaforme e il diffondersi della serialità di qualità abbia creato opportunità, dando agli scrittori una centralità, almeno potenziale, che non avevano mai avuto, anche se ci si muove in un terreno insidioso. In riferimento a questo mutamento di contesto sono da leggere i percorsi che, come si è visto, hanno intrapreso sceneggiatori come Guaglianone, Petronio e Aguilar, per affiancare al lavoro di scrittura anche funzioni produttive, sul modello dello *showrunner* della televisione americana. Nel lavoro di sceneggiatore uno scrittore si mette in gioco. È un lavoro che – come hanno detto diversi intervistati – nasce dalla volontà di esprimere se stessi, di raccontare storie attraverso le quali far emergere il proprio io. Questi percorsi indicano, però, al contempo come questa volontà di espressione di sé si intrecci inevitabilmente con una dimensione "politica"[19] e richieda allo sceneggiatore di affrontare, attraverso strategie individuali e collettive, la questione della distribuzione del potere esistente nelle strutture produttive. L'espressione di sé e l'affermazione della propria visione artistica, che è alla base della vocazione di sceneggiatore o di scrittore, passa insomma attraverso la conquista di spazi di potere decisionale.

19 R. Vignati, *Gli sceneggiatori e la Multiple Authorship. Riflessioni preliminari tra sociologia politica e critica cinematografica*, in "Cinergie", 19, 2021, pp. 231-249.

HIGH CONCEPT ITALIAN STYLE. LA FUCINA DELLE IDEE NELLA STORIA E NELL'IMMAGINARIO DEL CINEMA ITALIANO. PROSPETTIVE DI RICERCA

Raffaele Chiarulli

«Ciò che sarà creato, ciò che nascerà sarà logico.
E non: ciò che è logico nascerà».
(Antoine de Saint-Exupéry)

Nell'ormai classico *Approche du scénario*[1] – pubblicato (e tradotto in italiano) dieci anni prima del periodo battezzato da alcuni studiosi angloamericani "screenwriting turn"[2] – Dominique Parent-Altier descriveva lo sceneggiatore come un artista indifferente alla provenienza delle proprie idee, autore di un magma creativo la cui decifrazione sarebbe spettata *a posteriori* agli analisti della sua opera[3]. Pervenuta misteriosamente, l'intuizione drammaturgica dello sceneggiatore, che per Parent-Altier è debitrice della ricchezza del suo immaginario e della potenza e varietà delle sue fonti di ispirazione, impone comunque il bisogno di una ricerca:

> Ora, se legiferare in materia di immaginario appare decisamente difficile, le fonti dell'ispirazione possono invece essere sottoposte, se non a un'analisi, quanto meno a una ricognizione. E di ciò lo sceneggiatore dovrà preoccuparsi, giacché le sue fonti di ispirazione, ne sia egli cosciente o meno, sono radicate in una serie di parametri universali che risiedono nel cuore stesso dell'esperienza umana e che si incarnano nella tradizione[4].

Questo saggio intende incentivare una riflessione sull'immaginario del cinema italiano, sulle sue idee, e sul rapporto tra alcune parole chiave appena citate – ispirazione, parametri universali, tradizione – riferendosi a una pratica tipica del cinema hollywoodiano come il *pitching* e a una nozione apparentemente estranea alla tradizione cinematografica italiana

1 D. Parent-Altier, *Introduzione alla sceneggiatura*, Lindau, Torino 1997 [ed. or. *Approche du scénario*, Nathan, Paris 1997]

2 Per "Screenwriting Turn" si intende il periodo compreso tra il 2007 e il 2010 in cui alcuni studiosi iniziarono a organizzare gli *Screenwriting Studies* a livello internazionale come una disciplina accademica rigorosa. Cfr. C. Batty (a cura di), *Screenwriters and Screenwriting. Putting Practice into Context*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014, p. 2 e S. Price, *Script development and academic research*, "Journal of Screenwriting", vol. 8, 3, 2017, pp. 319-320.

3 Gli sceneggiatori in parte approverebbero e in parte no. Si vedano le interessanti riflessioni di Agenore Incrocci in Age, *Scriviamo un film*, Pratiche, Parma 1990, pp. 17-18 e Ugo Pirro, che dedica alla «idea cinematografica» tutto il primo capitolo di U. Pirro, *Per scrivere un film*, Lindau, Torino 2001 [1982].

4 D. Parent-Altier, *Introduzione alla sceneggiatura*, cit., p. 53.

come l'*high concept*. L'obiettivo di questa prima ricognizione è suggerire le coordinate di una possibile mappa che possa registrare tanto i territori già esplorati quanto le rotte per i luoghi ancora da scoprire. Un ipotetico atlante che, secondo una prospettiva storico-discorsiva, abbia confini aperti per la ricezione dei dati che lo dovrebbero sostenere. Pertanto, a partire dalla precisazione di alcuni concetti, l'articolo intende far emergere temi di riflessione più ampi a cavallo tra storia del cinema e *screenwriting studies* e, soprattutto – secondo un movimento convergente intrinseco e ineludibile – tra teoria e pratica[5].

1. *In poche parole. L'*high concept *da Aristotele a Hollywood*

Già Aristotele, nel più antico testo di drammaturgia a noi pervenuto, definiva il primato del *plot*, nelle sue linee essenziali e nel suo essere riassumibile in poche parole, quale condizione fondamentale per la produzione del senso, delle emozioni e per sollecitare una risposta da parte del pubblico.

In diverse occasioni i concetti espressi nella *Poetica* sembrano anticipare le pratiche produttive delle moderne industrie creative, ulteriore richiamo per quelle italiane – come insisteva Umberto Eco ogni volta che parlava di tecniche narrative [6] – a rimpadronirsi di un "saper fare" che non ha origine certo negli Stati Uniti[7]. Molto popolare presso gli sceneggiatori – e gli studiosi di sceneggiatura – è per esempio il passo in cui Aristotele sostiene come paura e pietà possano essere generati, oltre che per quanto si mostra agli occhi dello spettatore, anche grazie alla semplice composizione dei fatti, una modalità giudicata preferibile e propria del poeta migliore[8], che sancisce il primato della narrazione (e della narrazione orale) sulla messa in scena[9]. In un altro passaggio Aristotele dice che chi inventa le storie «deve sbozzarle fuori in generale, per poi arricchirle di episodi e svilupparle»[10], riassumendo in

5 Facciamo nostro in questi termini lo sforzo di S. Price, *Script development and academic research*, cit., pp. 320-322 e poi pp. 330-331.

6 Si vedano anche solo U. Eco, *L'industria aristotelica*, in U. Eco e C. Sughi (a cura di), *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio – Almanacco Bompiani 1972*, Bompiani, Milano 1971, pp. 5-11 e le sempre interessanti "postille" pubblicate per la prima volta in Id., *Postille a "Il nome della rosa"*, "Alfabeta", anno 5, 49, giugno 1983, pp. 19-22 e poi in appendice a ognuna delle edizioni del romanzo.

7 Sul rapporto tra la *Poetica* di Aristotele e le moderne forme di entertainment, limitandosi alle pubblicazioni più recenti, cfr. Aristotele, *Poetica ad uso di sceneggiatori, scrittori e drammaturghi* (a cura di A. Fumagalli e R. Chiarulli), Dino Audino, Roma 2018; B. Price, *Classical Storytelling and Contemporary Screenwriting. Aristotle and the Modern Scriptwriter*, Routledge, New York 2018; L. Bandirali, *Nuovi abiti per la vecchia cerimonia: Aristotele e la narrativa digitale*, in F. Ciracì, R. Fedriga, C. Marras (a cura di), *Filosofia digitale*, Mimesis, Udine 2021, pp. 37-45.

8 «Anche senza il vedere, il racconto deve essere composto in modo tale che chi ascolta i fatti che si svolgono, per effetto degli avvenimenti, sia colto da tremore e pianga». Aristotele, *Poetica*, 53b 3-6 (citiamo dall'edizione a cura di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1987, p. 161).

9 Un primato che ha convinto gli studi di settore a riflettere sulla sceneggiatura come testo dalla «indipendenza estetica» o «scritto per essere letto». Cfr. M.-R. Koivumäki, *The aesthetic independence of the screenplay*, "Journal of Screenwriting", vol. 2, 1, 2010, pp. 25-40 e C. Sternberg, *Written to be read: A personal reflection on screenwriting research, then and now*, "Journal of Screenwriting", vol. 5, 2, 2014, pp. 199-208.

10 Aristotele, *Poetica*, 55b 1-2 (cit. p. 177).

poche righe (come se dovesse convincere un produttore a comprarle) la trama della *Ifigenia in Tauride* e dell'intera *Odissea* e – in una pagina successiva ancora – paragona il lavoro del tragediografo con quello del retore[11], a vantaggio di quanti, tra i contemporanei, considerano la sceneggiatura «più vicina alla tradizione orale che alla letteratura»[12].

I moderni manuali di sceneggiatura non avrebbero saputo dirlo meglio. Per *pitch* (anche se Aristotele non lo chiama così) si intende quella tecnica, proveniente dalla prassi aziendale, di chi deve presentare una proposta a degli investitori in un tempo limitato, ed è stata introdotta nell'industria hollywoodiana – come racconta Gianluca D'Agostino – allo scopo di minimizzare i costi di produzione, in termini di tempo, già nella descrizione orale di un progetto cinematografico[13].

Si tratta della primissima tappa nella realizzazione di un film ed è ciò che negli Stati Uniti approda prima alle *talent agencies* (perché tramite loro possa raggiungere uno sceneggiatore, un regista o una star) e poi agli *studios*, dove c'è chi materialmente deciderà se investire o meno in una prima fase di sviluppo. «Per quanto riduttivo» – scrive Parent-Altier – «il *pitch* ha il vantaggio di condensare l'intreccio mostrando la sua coerenza»[14] e, come spiegava a Frédéric Martel un produttore statunitense (che è voluto restare anonimo), «va meglio ed è più efficace se può essere ridotto a una sola *catchphrase*, che è ciò che a Hollywood chiamiamo, senza ironia, un *high concept*»[15]. Così continuava Martel:

> Spesso si è ironizzato, a ragione, sui *pitch* come sintomo della morte e della commercializzazione del cinema, ma il produttore di Overbrook, cinefilo incallito, mi cita a memoria la frase del critico Serge Daney per giustificare il concetto di *pitch* attorno a un'unica idea: "I cattivi

11 «Quale sarebbe infatti la funzione del parlante se tutto il necessario si manifestasse anche senza la parola?». Ibid., 56b 7-8 (cit., p. 185). Le fonti antiche attestano peraltro che alcuni fra i più famosi tragediografi nel IV sec. a.C. fossero anche affermati retori.

12 P. Schrader, *Beyond the silver screen*, "The Guardian", 19 giugno 2009, ora in https://www.theguardian.com/film/2009/jun/19/paul-schrader-reality-tv-big-brother

13 G. D'Agostino, *High concept. Ideazione narrativa e marketing nel grande cinema*, Dino Audino, Roma 2008, p. 49. Come altri termini del gergo hollywoodiano, *pitching* è mutuato dal baseball, dove indica l'azione di lanciare la palla nella speranza che venga raccolta.

14 D. Parent-Altier, *Introduzione alla sceneggiatura*, cit., p. 150. Le pubblicazioni di questo tipo sul mercato angloamericano sono numerose. Il testo di riferimento per diversi anni è stato K. Rotcop, *The Perfect Pitch. How to Sell Yourself and Your Movie Idea to Hollywood*, Michael Wise, Studio City (CA) 2001. Più recentemente, cfr. J. Lyons, *Anatomy of a Premise Line. How to Master Premise and Story Development for Writing Success*, Taylor & Francis, Abingdon 2015 o C. Harris, *Jaws in Space. Powerful Pitching for Film and Tv Screenwriters*, Oldcastle, Harpenden 2016.

15 F. Martel, *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*, Feltrinelli, Milano 2010 [ed. or. *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Flammarion, Paris 2010], pp.103-104. Anziché di *catchphrase*, altri parlano di *logline* (o *premise*) che va distinta poi dalla *tagline*. Sulla terminologia non c'è perfetto accordo ma, tendenzialmente, mentre per *logline* s'intende la frase che risponde alla domanda «di cosa parla il film?», e deve comunicare l'essenza del plot spremendo la trama al massimo (è adoperata quindi all'interno dell'industria dagli addetti ai lavori), la *tagline* è lo slogan "ufficiale" che fa parte della campagna pubblicitaria del film (spesso è presente sulla locandina e serve quindi per comunicare il prodotto al pubblico).

registi – peccato per loro – non hanno idee. I buoni registi – e questo è il loro limite – ne hanno troppe. I grandi registi – soprattutto quelli innovativi – ne hanno una sola" [16].

Sintetizzare un racconto in una sola frase per convincere un investitore a imbarcarsi in un'impresa che costerà tempo ed energie è sì una tecnica di vendita ma dice soprattutto di quanta forza possano avere le parole e, quindi, le idee. La nozione di *high concept* e la pratica del *pitch* sono strutturalmente legate: la richiesta di stringatezza che soggiace a entrambe non deriva solo dai tempi frenetici e contingentati del mondo aziendale ma obbedisce innanzitutto a una richiesta drammaturgica: meno parole si useranno per descrivere tema e trama di un film, maggiore sarà la sua originalità, e quindi le sue possibilità di destare l'attenzione degli investitori e del pubblico. *In Writing for Emotional Impact* Karl Iglesias definisce il film *high concept* come quello in cui l'intuizione narrativa è la parte più affascinante della sceneggiatura, un'idea talmente forte e provocante (o una variazione sul tema talmente ingegnosa) da poter dare al film la spinta decisiva perché venga realizzato, e incoraggia pertanto gli apprendisti sceneggiatori a coltivare la loro fantasia, misurandosi prima di tutto con la genialità delle proprie idee:

> Il motivo per cui si consiglia agli esordienti di iniziare con un *high concept*, e di proseguire su questa falsariga nelle sceneggiature seguenti, finché non si saranno fatti un nome, è che più un film è high, più lettori e produttori saranno bendisposti verso la sceneggiatura. Un *concept* molto lontano da un *high concept* richiede una tecnica impeccabile, che si ottiene solo con anni di pratica. Inoltre, un *high concept* rende il progetto molto più vendibile sia per i capi di produzione che per il dipartimento di marketing[17].

2. *Le principali teorie dell'high concept: Wyatt, Diller, Thompson*

Nello studio più celebre sull'argomento, Justin Wyatt inquadra i film *high concept* proprio come fenomeno di marketing, situando la loro nascita nella Hollywood degli anni Settanta orientata – per uscire dalla crisi – a pensare i propri prodotti di punta nell'ottica della segmentazione del pubblico e della creazione di estetiche innovative e accattivanti. In altre parole, film rivolti espressamente a target specifici, nel nostro caso i giovani, attraverso l'elaborazione di immaginari visivi che sullo schermo facessero ampio uso di effetti speciali e che fuori dalla sala cinematografica potessero prolungare il contatto con lo spettatore attraverso un *merchandising* capillare:

16 Ivi, p.104.

17 K. Iglesias, *Scrivere per emozionare. La storia, la trama, i personaggi, lo stile*, Dino Audino, Roma 2021 [ed. or. *Writing for Emotional Impact*, WingSpan Press, 2005], p. 18.

> High Concept can be considered as a form of differentiated product within the mainstream film industry. This differentiation occurs in two major ways: through an emphasis on style within the films and through an integration with marketing and merchandising[18].

Wyatt incorpora quindi il concetto di *high concept* a quello di *blockbuster*, riassumendone gli elementi costitutivi nella formula «the Look, the Hook and the Book», in cui il primo termine – the look – indica la determinata estetica del film, che troverebbe una epitome nella sua locandina; il secondo – the hook – allude alla campagna promozionale pensata per agganciare lo spettatore e il terzo – the book – cita le *pre-sold properties* già presenti nell'immaginario del pubblico (libri, opere teatrali, fumetti…) che il film andrebbe ad adattare. Tre parametri che tengono conto dell'esperienza dello spettatore come consumatore[19].

Questa formula, esaustiva se inquadrata nei termini dell'economia dell'entertainment (in cui il film è un prodotto che va confezionato e venduto quando è già pronto), ha l'unico limite di eludere una riflessione iniziale sulla drammaturgia, in realtà fondamentale: la prima formulazione dell'*high concept* secondo questa esatta dizione apparterrebbe infatti a Barry Diller, che alla fine degli anni Sessanta, nel ruolo di *Programming Executive* della ABC, era impegnato nella battaglia per la conquista dell'audience del *prime time* statunitense[20]. A differenza di altre reti dalle risorse più ingenti, all'epoca la ABC non riusciva a sostenere lo sforzo dell'acquisto dei diritti per la trasmissione di film cinematografici (prodotti molto ambiti per la televisione, che le *major* avevano iniziato a cedere in seguito alla crisi di Hollywood). Per far fronte alla concorrenza, Diller incentivò la produzione dei *Movie of the Week*, una delle prime serie di film realizzati direttamente per la televisione, con l'esplicita richiesta che il budget di ognuno fosse inferiore al costo dell'acquisto di un film già uscito al cinema. La sfida della ABC fu quindi di realizzare prodotti narrativi originali che ovviassero al limite di essere "sconosciuti", non essendo né basati su noti precedenti letterari né garantiti da precedenti successi in sala. Fu chiaro alla dirigenza della rete che, se il livello di competizione richiedeva di arrivare al traguardo con i migliori, l'unico modo di recuperare la posizione di svantaggio era investire sull'unica risorsa che non avrebbe aumentato il budget: le idee. Fu promossa quindi la realizzazione di *plot* la cui attrattiva fosse

18 J. Wyatt, *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 1997, p. 22. I due esempi paradigmatici classici a riguardo sono *Lo squalo* (*Jaws*, S. Spielberg, 1975) e *Guerre stellari* (*Star Wars*, G. Lucas, 1977). Sul tema si veda anche C. Flaming, *High Concept. Don Simpson and the Hollywood Culture of Excess*, Doubleday, New York 1998. Sulla scorta di queste riflessioni, c'è chi considera la dizione *high concept* una contrazione di *high budget concept*. Cfr. G. Ventriglia, *Dall'idea al concept al soggetto*, "Script", 44/45, 2008, pp. 17-18.

19 Appare evidente – e anticipiamo qui quanto sosterremo nelle prossime pagine – che tutti e tre questi concetti, che giustamente inquadrano il film come un prodotto commerciale, possano (e in un certo senso debbano) essere accolti anche nel contesto del cinema italiano. Che più di qualcosa si stia muovendo in questo senso lo testimoniano le strategie di comunicazione, innovative per il nostro Paese, di alcuni film italiani degli ultimi anni. Si veda A. Minuz, *La poesia contro i reality. Autenticità e costruzione del valore culturale nella promozione del* Giovane favoloso, "Comunicazioni sociali", 3, 2016, soprattutto pp. 471-472, e F. Mauro, *Il racconto del racconto. La promozione del film*, in P. Armocida, L. Buffoni (a cura di), *Romanzo popolare. Narrazione, pubblico e storie del cinema italiano negli anni duemila*, Marsilio, Venezia 2016, p. 246-252.

20 Cfr. per questa ricostruzione il primo capitolo di G. D'Agostino, *High concept*, cit.

paragonabile a quella dei film hollywoodiani o dei romanzi famosi. La radice del racconto diventava la chiave: i tv-movie della ABC dovevano poter contare su narrazioni semplici, riassumibili in una sola frase e quindi immediatamente comprensibili dallo spettatore che ne vedesse i promo, o ne leggesse sulla guida tv, come se si trattasse di narrazioni classiche. La soluzione trovata da Diller, e comunicata ai suoi sceneggiatori, fu di prendere spunto dai fatti di cronaca, attingendo ai temi sociali di attualità che avessero quindi «la *pre-sold property* di essere già presenti nell'immaginario collettivo»[21]: tutto materiale originale non soggetto al diritto d'autore e non incidente sul budget della produzione. Uno stimolante incentivo a creare qualcosa di familiare (quindi non dal nulla) ma in un modo che non fosse stato mai visto. Congegni drammaturgici inattaccabili. Così Barry Diller coniò l'espressione divenuta poi familiare.

Nella paziente revisione delle tesi di Wyatt, D'Agostino contesta quindi la quasi coincidenza tra la nozione di *high concept* e quella di *blockbuster*, una sovrapposizione che escluderebbe dall'utilizzo di certe formule tutte le cinematografie meno attrezzate economicamente di quella nordamericana, insistendo nel definire il modello secondo un insieme di requisiti esclusivamente narrativi. Ne emerge quindi questa definizione: «una narrazione originale, la cui storia non è basata su di una proprietà letteraria ma su dei fatti che sono comunque già conosciuti dal pubblico poiché tratti dalla cronaca e la cui struttura narrativa permette la riduzione della trama in una singola frase»[22].

Da un punto di vista storico, si tratterebbe quindi della prima definizione in ordine di tempo e quindi – secondo D'Agostino – anche della più precisa. I manuali americani di sceneggiatura hanno dato nel tempo molte altre definizioni di cosa sia un film così caratterizzato, ma la terza teorizzazione importante nata in ambito accademico è quella di Kristin Thompson, contenuta nel suo basilare *Storytelling in the New Hollywood*, in cui sotto la lente della studiosa finiscono le strutture narrative del cinema americano di fine XX secolo. Thompson mette in luce quanto la capacità di essere sintetizzato in poche parole accomuni in realtà qualunque prodotto cinematografico (compresi quelli d'arte non narrativi) e come molto prima che la nozione di *high concept* venisse formalizzata, già nel cinema classico esisteva un termine gergale, "wienie", usato dagli addetti ai lavori per indicare in breve il nucleo narrativo di un film[23]. L'*high concept*, secondo Thompson, sarebbe dunque propriamente «a strikingly original idea might be easily summarized, result in a complex but intelligible film, and even against expectations find favor with a popular audience»[24]. Questa definizione si focalizza come quella di D'Agostino/Diller sui requisiti narrativi ma sembra

21 Ivi, p. 23. D'Agostino cita per esempio *La ballata di Andy Crocket* (*The Ballad of Andy Crocker*, G. McCowan, 1969), storia del reinserimento di un reduce del Vietnam, e *That Certain Summer* (L. Johnson, 1972), scritto da Richard Levinson e William Link, primo film prodotto dalla televisione americana sul tema dell'omosessualità.

22 Ivi, p. 24.

23 D'altra parte la stessa letteratura non è stata estranea a tali esperimenti di sintesi. Un gustoso esempio francese può essere quello di Felix Fénéon (1861-1944): F. Fénéon, *Romanzi in tre righe*, Adelphi, Milano 2009 [ed. or. *Nouvelles en trois lignes*, Macula, Paris 1990].

24 K. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press, Cambridge 1999, pp. 152-153.

enfatizzare maggiormente la genialità dell'idea, sottolineando la complessità della narrazione e prevedendo un pubblico spiazzato ma proprio per questo assolutamente coinvolto.

Thompson stabilisce che la forza narrativa della formula deriverebbe dalla promozione, nei film americani *mainstream* dell'ultimo quarto del XX secolo[25], di alcune formule che nell'epoca del cinema classico erano usate solo nei *B-movies* (quindi nei film di genere). Questo scarto nella scelta dei *concept* produrrebbe secondo Thompson la percezione di novità, sia da parte degli sceneggiatori per cui è diventato normale ragionare secondo certe strategie narrative, sia da parte degli studiosi chiamati a interpretarle culturalmente. In ultimo, la studiosa rintraccia un sottogenere all'interno dell'*high concept movie* i cui esempi possono essere descritti come «fantasies of dispacement» e «magical comedies»[26], quei fantasy di ambientazione metropolitana e quelle commedie surreali o basate su paradossi temporali il cui prototipo può essere trovato nel plot de *La vita è meravigliosa* (*Life is Wonderful*, F. Capra, 1946)[27].

3. "Il pensiero libero di questo mondo". Le idee ridotte a icona e il copyright della vita

La domanda che ci poniamo è quanto di queste riflessioni sulla drammaturgia hollywoodiana possano essere elaborate nell'ambito del cinema italiano. La sedimentazione concettuale che ha avuto nel corso del tempo la nozione di *high concept* permette secondo noi collegamenti tra le varie teorie. Per esempio l'enfasi che Wyatt dà al problema estetico, e l'idea che il film *high concept* si identifichi con una immagine (che per lui approderà poi nella locandina, come strumento di marketing) offre un addentellato alla teoria narratologica. Come sottolinea D'Agostino, infatti, la possibilità di ridurre un'intera narrazione a una sola immagine non fa che confermare, come criterio fondamentale di un film, la sua potenzialità narrativa. Non è raro leggere, nelle interviste degli autori – anche di quelli italiani –, come molti dei loro racconti cinematografici siano stati costruiti a partire da uno spunto visivo, quello che lo sceneggiatore Ugo Pirro, citando Antonioni e Fellini, chiama una «idea cinematografica», cioè una immagine che contiene una storia[28]. Molto suggestivo è per esempio il racconto dello stesso Pirro di come da un episodio di arroganza automobilistica apparentemente

25 Traduciamo molto liberamente con *mainstream* la formula «high-budget "event" film of today».

26 Ivi, p. 154. Le due espressioni sono rispettivamente di Richard Corliss e di Lisa Schwartzbaum. I titoli citati come esempi sono *Splash – Una sirena a Manhatthan* (*Splash*, R. Howard, 1984), *Peggy Sue si è sposata* (*Peggy Sue Got Married*, F.F. Coppola, 1986), *Big* (P. Marshall, 1988), *Ricomincio da capo* (*Groundhog Day*, H. Ramis, 1993), *Dave – Presidente per un giorno* (*Dave*, I. Reitman, 1993), *Pleasantville* (G. Ross, 1998), *The Truman Show* (P. Weir, 1998), *Sliding Doors* (P. Howitt, 1998), a cui ovviamente se ne potrebbero aggiungere altri. Segnaliamo che in questo breve elenco fatto da Kristin Thompson, mentre i registi cambiano, c'è la ricorrenza di almeno uno sceneggiatore, Gary Ross, che ha scritto *Big*, *Dave* e *Pleasentville*.

27 Il cinema italiano è tutt'altro che estraneo alla frequentazione di questo intrigante sottogenere. Si pensi all'ormai classico *Da grande* (F. Amurri, 1987) – che tra l'altro spalancò al regista le porte di Hollywood –, al dittico *Ladri di saponette* (M. Nichetti, 1989) e *Volere volare* (M. Nichetti, 1991), e ai recenti *Moglie e marito* (S. Godano, 2017), *Momenti di trascurabile felicità* (D. Luchetti, 2019), *Il primo Natale* (Ficarra e Picone, 2019).

28 U. Pirro, *Per scrivere un film*, cit., pp. 15-17.

banale a cui assistette, nacque la pianta poi diventata *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (E. Petri, 1970):

> Abitavo a Vigna Clara e una sera, in auto, tornavo a casa verso l'ora di cena. Sulla strada che da piazzale Milvio porta a Piazza dei Giochi Delfici si procedeva a passo d'uomo. All'improvviso una macchina che mi precedeva fece un brusco scarto per infilarsi nella carreggiata di sinistra, in quel momento vuota, per guadagnare qualche metro di strada a danno di quanti avanzavano ordinatamente; alla guida c'era un uomo di età indefinibile e una signora, suppongo, giovane. Non so cosa mi spinse a pensare che quell'uomo fosse probabilmente un poliziotto "al di sopra della legge", a tal punto da essere ansioso di esibire quel suo potere di trasgressione alla compagna di viaggio sia pure in una circostanza così insignificante. A partire da una considerazione così ovvia, da una fotografia tanto banale iniziai a fantasticare intorno alla vicenda di un commissario di polizia che vuol provare, non solo agli altri ma a se stesso, di non essere schiavo delle leggi che è chiamato a far rispettare[29].

«E se fosse la vita» – scriveva George Bernanos – «il pensiero libero di questo mondo apparentemente determinato?». Se fosse la vita, e non Hollywood, ad avere le migliori idee narrative, quelle più dirompenti? Quello del "sorpasso vietato" (che tra l'altro sembra essere un grande archetipo, enunciato spesso dal cinema italiano) è una immagine che non si troverà nella sceneggiatura del film e neanche nella sua campagna di marketing, ma ne costituisce il *concept* dal punto di vista della sintesi drammaturgica. L'attenzione si sposta, dunque, passando dalla prospettiva di Wyatt a quella di Diller/D'Agostino, dalla vendibilità del prodotto attraverso una immagine accattivante (the look) alla vendibilità di una storia talmente forte da essere sintetizzabile in una immagine (che non deve coincidere con la locandina perché – in ragione della sua narratività – non ne ha bisogno). Due esempi relativi al contesto del cinema italiano contemporaneo aiuteranno a spiegare la differenza tra i due approcci (e la necessità, in ottica di teoria della sceneggiatura, che il secondo completi il primo senza negarlo).

Nel ricostruire il processo creativo e le strategie di comunicazione de *Il giovane favoloso* (M. Martone, 2014), Andrea Minuz ha mostrato quanto la locandina del film, con Elio Germano capovolto a testa in giù, fosse al contempo una dichiarazione d'intenti e un gancio formidabile per il pubblico, a dimostrazione dei «passi da gigante» fatti dal marketing cinematografico italiano che «hanno a che fare con la capacità della locandina di un film di condensare in una sola immagine non solo il tema, lo stile visivo dominante e le atmosfere di fondo ma anche il tipo di esperienza che esso promette allo spettatore»[30]. Un tipo di esperienza che doveva spostare l'attenzione del pubblico dalla star al soggetto del film:

> Leopardi, dunque, e non Elio Germano, è la vera star del film. Il manifesto traduce alla lettera l'idea di svecchiare, anzi di capovolgere, la tradizionale immagine del Leopardi poeta che si

29 U. Pirro, *Il cinema della nostra vita*, Lindau, Torino 2011, p. 51.
30 A. Minuz, *La poesia contro i reality*, cit., p. 471.

studia a scuola; Leopardi "come non l'avete mai visto", in una sorta di manifesta rilettura del poeta tesa a incuriosire lo spettatore, distratto, sull'autobus o in giro, a piedi, per la città. L'intenzione strategica è quindi evidenziata: catturare l'attenzione del potenziale pubblico con un manifesto stravagante e, allo stesso tempo, comunicare una discontinuità formale con la classica forma del *biopic* sul poeta, sul modello degli sceneggiati Rai degli anni Sessanta[31].

The Look, the Hook and the Book, dunque, perfettamente rispettati[32]. Per contro, si potrebbe citare l'esempio di *Perfetti sconosciuti* (P. Genovese, 2016), «uno dei pochi veri *high concept* del nostro cinema»[33], la cui locandina presenta semplicemente i volti accostati dei sette protagonisti[34]. Né la locandina, quindi, né la *tagline*, cioè la frase promozionale – che recita: «ognuno di noi ha tre vite, una pubblica, una privata e una segreta» – corrispondono al *concept* del film. *Perfetti sconosciuti*, però, possiede una sua "immagine concettuale", che è quella del telefonino come «scatola nera della nostra vita», una metafora visiva molto convincente che non compare nei materiali della campagna pubblicitaria ma fu riportata dal regista nelle interviste a corredo dell'uscita della pellicola[35].

Elio Germano a testa in giù e la "scatola nera della vita" sono due esempi di immagini ugualmente efficaci nella vendita del prodotto. Entrambe promettono un racconto ma se la prima è una immagine visiva vera e propria, derivata dal film (più precisamente da una foto di scena), la seconda è l'idea sorgiva che esisteva prima che il film fosse scritto (l'argomento di un *pitch*, insomma). È una freccia nella faretra di chi il film lo deve scrivere prima che in quella di chi lo deve vendere. L'immagine che da sola lo racconta, quindi, non riguarda in questo caso la sua estetica ma proprio il contenuto della sua narrazione. Così come la "altezza" del *concept* non concerne l'ampiezza del budget.

Va fatta un'ulteriore osservazione sulla potenzialità espressiva data dalla vicinanza di poche parole evocative, collegata alla capacità della singola immagine di contenere un rapporto dialettico, un conflitto, il motore di una drammaturgia: la natura di questo fenomeno cognitivo ha spinto l'industria hollywoodiana a escogitare sintesi lapidarie che a loro volta possono fungere da *pitch*, secondo la formula dell'accostamento tramite il verbo *to meet* di «due narrazioni già note che ne illustrano una terza di cui si comprendono immediatamente il genere e la trama»[36]. Il rischio che questa prassi hollywoodiana diventi un'ossessione

31 Ivi, p. 472.

32 Una interessante dichiarazione di Bernardino Zapponi, sia pur al limite della battuta paradossale, rivela come certi criteri di vendita del film fossero tutt'altro che ignorati anche dagli sceneggiatori italiani del passato. «Un film» – secondo Zapponi – «dovrebbe nascere già chiaramente formulato, avere già la locandina. Infatti io sostengo che prima bisognerebbe fare la locandina e trovare il titolo, immaginare il lancio pubblicitario e poi per giustificare tutto ciò…». Cfr. G. Muscio, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Dino Audino, Roma 2009[3] [1981], p. 111.

33 A. Minuz, *Ieri, oggi, domani. Un paese fondato sulla commedia all'italiana*, in P. Armocida, L. Buffoni (a cura di), *Romanzo popolare*, cit., p. 204.

34 Una soluzione del tutto consueta nel marketing del cinema italiano, adottata per esempio per i manifesti dei film *Ricordati di me* (G. Muccino, 2003) o *Manuale d'amore* (G. Veronesi, 2005).

35 A. Vitali, "*Perfetti sconosciuti*": *il cellulare, la scatola nera della nostra vita*, "La Repubblica", 1 febbraio 2016.

36 G. D'Agostino, *High concept*, cit., p. 49. D'Agostino propone l'esempio fittizio di «*Carlito's Way* meets

dalle ricadute paradossali è stato mostrato nella celebre prima sequenza de *I protagonisti* (*The Players*, R. Altman, 1992) ma a questo proposito c'è una intuizione corretta di Wyatt, relativa a uno dei meccanismi di vendita di un film, che può essere benissimo rilevata nelle pratiche creative del cinema italiano, cioè la relazione esistente tra una star e il suo genere di riferimento (per esempio il grande "mattatore" e la commedia), utilizzata però «in un contesto leggermente alterato» e secondo quel «gioco di familiarità e differenza che» – sempre secondo D'Agostino – «a molte definizioni dell'*high concept* sembra essenziale»[37]. Il criterio è quello di calare una maschera fortemente connotata lì dove non ci si aspetterebbe di trovarla, come mettere Roberto Benigni in un campo di sterminio nazista o Checco Zalone alle prese con la teoria norvegese dell'amore, due casi di film italiani robusti già in sede di sceneggiatura ma in cui la peculiarità dei rispettivi protagonisti era la condizione necessaria per la fattibilità stessa del prodotto[38].

Se non si ha a disposizione un attore carismatico come in questi due casi, varrebbe la pena ascoltare il giudizio di uno dei nostri storici produttori, secondo cui «la vera star di qualsiasi film resta lo scrittore»[39]. O ancora, secondo Flavio De Bernardinis, «il divo contemporaneo non è l'attore o il regista, ma la struttura narrativa: questa è l'età della "fabula star-system"»[40].

4. Il "Melting Plot": la Storia, le storie e l'immaginario globale

Il successo di alcuni titoli degli ultimi anni, una nuova generazione di autori che si ispirano al passato recente, e le loro dichiarazioni sulla creatività, incoraggiano una esplorazione del nesso tra il contesto italiano e la nozione di *high concept*. A essere coinvolto sarebbe, attraverso le idee degli autori, il loro immaginario, nozione complicata da definire se non quando esso cambia. Spesso, infatti, una "grande idea" semplicemente accade, seguendo una presa d'atto, personale o generazionale.

Ragionare sulle matrici narrative, quindi, non serve solo a registrare assestamenti e definizioni interni alle pratiche artistiche o industriali ma rivela cambi di scenario propri della storia di una cultura e della sua identità sociale. Quando per esempio il cinema ci documenta lo slittamento da un immaginario che da nazionale diventa globale, significa che c'è un fenomeno in atto che merita delle riflessioni che devono precedere – o trascendere – le strategie di marketing. Abbiamo già citato *Perfetti sconosciuti* come esempio di *high concept*

Romeo & Juliet», in cui pochissime parole danno l'idea di un film gangster dai toni tragici che sia anche una storia d'amore e di redenzione.

37 Ivi, p. 53.

38 Parliamo ovviamente de *La vita è bella* (R. Benigni, 1997) e *Quo vado* (G. Nunziante, 2016). Detto in altri termini, entrambi i film – per quanto ottimamente scritti – avrebbero funzionato sicuramente di meno con altri attori. Due casi in cui la star fa parte del concept.

39 D. De Laurentiis, *Sogni colossali. La mia Rosebud*, in S. Danese, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, Bompiani, Milano 2003, p. 159.

40 F. De Bernardinis, *L'età della fabula star-system*, "Segnocinema", 186, 2014, p. 19.

generato dall'osservazione della realtà, talmente stringente da aver reso incredulo il suo autore del fatto che non ci avesse pensato nessuno prima di lui[41]. Si tratta, evidentemente, di un film che non possiede «la cifra specifica di una drammaturgia "all'italiana", quanto semmai la capacità di offrirsi come macchina narrativa replicabile a varie latitudini, come dimostrano i vari remake che sono stati annunciati»[42]. Lo stesso si potrebbe dire di altri film *high concept* diretti dallo stesso Genovese come *Una famiglia perfetta* (P. Genovese, 2012), che era il *remake* italiano del *remake* hollywoodiano di un film spagnolo, e *The Place* (P. Genovese, 2017), adattamento della serie televisiva nordamericana *The Booth at the End*[43].

L'affermarsi di un nuovo tipo di storie, di plot, testimonia un movimento di assestamento nell'immaginario che, al passaggio tra due secoli, allude fortemente a fenomeni più ampi di globalizzazione. Sembra cruciale, come punto di arrivo e di ripartenza, quell'immaginario hollywoodiano di fine Novecento – contraddistinto dalla rilettura dei generi classici secondo chiavi innovative – rilevato da Kristin Thompson in relazione alla nozione di *high concept* e di cui i nostri autori sembrano essere perfettamente consapevoli. È evidente questo aspetto, per esempio, nella carriera del trio di sceneggiatori formato da Ludovica Rampoldi, Stefano Sardo e Alessandro Fabbri. A proposito della sceneggiatura de *La doppia ora* (G. Capotondi, 2009), nel 2010 Sardo osservava, quasi timidamente, quanto l'orizzonte comune dei diversi percorsi culturali di loro tre li portasse «a prediligere, quando lavoriamo insieme, storie *high concept*, in cui il racconto è spettacolo e meraviglia. La cosa credo nasca spontaneamente dal nostro percorso di spettatori, da un lato e dall'altro dalla nostra frustrazione di autori in un panorama programmaticamente *low concept* come quello dell'industria dell'audiovisivo italiano»[44]. Questa frustrazione sembra sparire, quasi dieci anni dopo, in un'altra intervista in cui Ludovica Rampoldi, con maggiore orgoglio, precisava come tutti e tre, non avendo più una tradizione italiana cui attingere, si fossero formati su celebri film americani di genere come *I Goonies* (R. Donner, 1985), *La storia infinita* (W. Petersen, 1984) e *Labyrinth – Dove tutto è possibile* (*Labyrinth*, J. Henson, 1986):

> A quell'immaginario ho cercato di rivolgermi quando ho lavorato alla sceneggiatura de *Il ragazzo invisibile* di Gabriele Salvatores, che era destinato allo stesso tipo di pubblico, ovvero i ragazzi tra i 7 e i 14 anni, i pre-adolescenti. Mi è stato molto utile riflettere su quali

41 «*Perfetti sconosciuti* nasce da un'idea semplice. Mi sono chiesto: "Possibile che nessuno abbia fatto un film sulle relazioni governate dai telefonini? Su quello che affidiamo al mezzo: messaggi, foto, segreti?" Ho cercato tanto, ma non ci aveva pensato nessuno». Cfr. l'intervista a Paolo Genovese di M. Pagani, *Nessuno aveva ancora fatto "Perfetti sconosciuti". Non ci potevo credere*, "Il Fatto Quotidiano", 13 marzo 2016, p. 20.

42 A. Minuz, *Ieri, oggi, domani. Un paese fondato sulla commedia all'italiana*, cit., p. 204. Cfr. G. Niola, *"Perfetti sconosciuti", "Perfectos desconocidos"*, "TTTTTTT TTTTT", *eccetera*, "Il Post", 12 gennaio 2023, https://www.ilpost.it/2023/01/12/perfetti-sconosciuti-remake/?homepagePosition=7

43 La chiave del remake rinvia all'anomalo caso di *È già ieri* (G. Manfredonia, 2004), rifacimento quasi letterale dell'hollywoodiano *Ricomincio da capo*, e alla commedia fantastica dello stesso regista *Se fossi in te* (G. Manfredonia, 2001), soggetto originale che possiede analoghi caratteri di universalità. Entrambi i film trovarono molto freddi sia il pubblico sia la critica, ma – lo diciamo sapendo che si tratta di una semplice intuizione che andrebbe verificata – va osservato che uscirono in sala forse "troppo presto", una decina di anni in anticipo rispetto a quando il contesto del cinema italiano sarebbe stato in grado di accoglierli positivamente.

44 Cfr. l'intervista ai tre autori a cura di E. Terrone, *Costruire il punto di vista*, "Segnocinema", 163, 2010, p. 29.

corde *Labyrinth* avesse toccato in me, per poi provare a lavorare sulle stesse note. Certo, era un'ambizione altissima, ma ho cercato di ricordami come quel film mi avesse fatto sentire, a quali domande avesse risposto. Quei film sono stati in grado di darmi le parole e i codici[45].

Notiamo a questo punto quanto le definizioni di Diller/D'Agostino (coniata a proposito della tv americana degli anni Sessanta) e di Kristin Thompson (relativa al cinema hollywoodiano degli anni Ottanta e Novanta) trovino qui una ideale sintesi. Il XXI, infatti, è il secolo in cui l'immaginario hollywoodiano può raccogliere i frutti della completa colonizzazione del nostro vissuto esperienziale: ormai tutto ciò che ci è stato raccontato dal cinema e dalla serialità americana possiede – come Barry Diller diceva agli sceneggiatori in forza alla ABC – «la *pre-sold property* di essere già presenti nell'immaginario collettivo»[46]. Così *Smetto quando voglio* (S. Sibilia, 2014) può essere definito come «il frutto di una brillante fusione tra *Breaking Bad* e *I soliti ignoti*»[47]; *Lo chiamavano Jeeg Robot* (G. Mainetti, 2015) come «un misto di tutto quell'immaginario» di chi è stato «nutrito a Indiana Jones e Alberto Sordi»[48], «un Pasolini/Sci-fi»[49] e *Freaks Out* (G. Mainetti, 2021) «*Guardiani della galassia* ambientato in un film di Rossellini»[50]. Gabriele Mainetti, regista degli ultimi due, è netto al riguardo:

> Se tu cresci con *Ghostbusters*, *Danko* e *Kiss me Licia*, nel momento in cui ti avvicini al processo creativo, istintivamente quella materia che si è sedimentata nel tuo inconscio verrà fuori già intrecciata e lo spettatore vi si riconoscerà […]. La commedia all'italiana è dentro di noi ma non è noi. Noi siamo quello, ma siamo anche *Tango & Cash*, *Arma letale*, *007*. Siamo cresciuti davanti a una televisione che ci ha fatto da balia. Eravamo testimoni di quel "reale reinventato", e quando uscivamo per strada ci proteggevamo coi personaggi che avevamo amato davanti al tubo catodico[51].

45 M. Greco, *Una e trina. Ludovica Rampoldi (e Alessandro Fabbri e Stefano Sardo)*, in P. Armocida, B. Sollazzo (a cura di), *Ieri, oggi, domani. Il cinema di genere in Italia*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 307-308. «Che siano nati tutti e tre tra il 1972 e il 1979» – si rifletteva in una recensione de *Il ragazzo invisibile* (G. Salvatores, 2014) – «è un dato non secondario: c'è una generazione cresciuta con i cartoni animati giapponesi, i fumetti della Marvel, il cinema degli anni Ottanta di Spielberg e Lucas – ma anche con il disastro di Chernobyl e la caduta del Muro di Berlino – che condivide un bagaglio visivo ed emotivo diverso da quello della generazione precedente. I racconti, le storie, le narrazioni ne risentono. Per certi versi si globalizzano». Cfr. A. Fumagalli, R. Chiarulli (a cura di), *Scegliere un film 2015*, San Paolo, Milano 2015, pp. 177-178.

46 G. D'Agostino, *High concept*, cit., p. 23.

47 A. Minuz, *Ieri, oggi, domani. Un paese fondato sulla commedia all'italiana*, cit., p. 203.

48 F. Dassisti, *Il cinema di genere: il caso Jeeg Robot. Intervista a Gabriele Mainetti*, in P. Armocida, B. Sollazzo (a cura di), *Ieri, oggi, domani. Il cinema di genere in Italia*, cit., p. 288.

49 «Ricordo le prime reazioni dei produttori dopo averlo letto» – racconta lo sceneggiatore –. «Ci guardavano stralunati e ci chiedevano: "Ma che film volete fare?". E io e Gabriele rispondevamo sorridendo: "un Pasolini/Sci-fi». Cfr. I. Ravarino, *«Voglio dire grazie a un paese che ha sempre creduto in noi: Thank you, Australia». Intervista a Nicola Guaglianone*, in P. Armocida, B. Sollazzo (a cura di), *Ieri, oggi, domani. Il cinema di genere in Italia*, cit., p. 265.

50 F.R. Massaro, "*La sfida più grande è rendere credibile l'incredibile*", in https://www.writersguilditalia.it/nicola-guaglianone-2/.

51 F. Dassisti, *Il cinema di genere: il caso Jeeg Robot. Intervista a Gabriele Mainetti*, cit., pp. 290; 292-293.

Solo tra qualche anno saremo in grado di intuire le dimensioni di alcuni fenomeni. Ragionare sulla nozione di *high concept* e sulle sue implicazioni ci permette però di lanciare qualche spunto. Prima di tutto, l'aver definito la formula secondo criteri narratologici vorrebbe stimolare un lavoro di ricerca che ponga la maggiore attenzione sulla *conception* del film, cioè sulla creazione del suo immaginario. In questo senso la sceneggiatura è centrale ma lo sono soprattutto gli sceneggiatori. Come si è visto, abbiamo citato insieme a loro anche i registi, ma sempre in merito alle loro idee sul racconto e mai per il loro stile visivo.

Se cercare di imbrigliare in un filone o in un canone percorsi artistici molto diversi tra di loro è un'operazione sempre rischiosa, va notato però che non si tratta di casi isolati: il consenso critico su alcuni titoli, la rilevanza di alcune realtà produttive come il gruppo Groenlandia[52], la ricorrenza di certi nomi (dal già citato Paolo Genovese a Nicola Guaglianone, forse a oggi la nostra unica star tra gli sceneggiatori, dopo il passaggio dietro la macchina da presa di Francesco Bruni) dicono che in Italia esistono le forze creative adatte a costruire prodotti fondati su un immaginario universale e sulla forza delle idee, e un pubblico e un mercato adatti a recepirli.

Ragionare sui *concept* può aiutare lo studioso a riconoscere e fissare sul nostro ipotetico atlante le idee migliori e più originali per capire quale pagina della storia il nostro cinema sta scrivendo e quindi, attraverso ciò che pensa e rappresenta, a quale società sta dando voce, in base a quali direttrici culturali e a come l'una e le altre cambiano nel corso del tempo. La contaminazione tra generi e ambiti che difficilmente si sarebbero intrecciati e amalgamati in epoche precedenti dona indizi sugli avvenuti processi di globalizzazione ma rivela anche quali tratti di italianità sono, all'interno di questi processi, ineliminabili. Spesso, questi tratti (per esempio i nomi di Pasolini o Rossellini come evocativi di scenari ormai "mitografici") guidano la riconoscibilità del prodotto (sia nel realizzarlo, sia nel comunicarlo al pubblico) che poi però verrà costruito obbedendo a strutture universali, come si evince dalla mole di titoli hollywoodiani citati nelle interviste dai nostri sceneggiatori.

Procedendo a ritroso, si potrebbe partire dal Neorealismo, non per "devozione" ma proprio per il suo essere ormai "mito" (e quindi traccia di una struttura immanente), facendovi scaturire alcune tensioni e orientamenti di lunga durata ancora presenti nel cinema italiano e rintracciare – riprendiamo un'idea di Ruggero Eugeni – alcune grandi direttrici mitopoietiche che possano fare da assi cartesiani di una ideale carta geografica ancora in uso delle emozioni della nostra storia[53]. Un quadrante variegato all'interno del quale riconoscere altri fenomeni di sovrapposizione, contaminazione e meticciato (oggi, più che mai,

52 Azienda i cui prodotti «sono tutti film costruiti a partire da un'idea forte, o come si dice in gergo, un *high concept*, mettendo al centro di tutto il processo produttivo la forza del racconto. Qui sta il punto decisivo dell'operazione Groenlandia». A. Minuz, *L'autore/Il genere: Matteo Rovere e il gruppo Groenlandia*, in P. Armocida, B. Sollazzo, P. Armocida, B. Sollazzo (a cura di), *Ieri, oggi, domani. Il cinema di genere in Italia*, cit., p. 317.

53 R. Eugeni, *Quattro cose che so di lui. Neorealismo e identità del cinema italiano*, in L. Venzi (a cura di), *Incontro al Neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2008, pp. 135-145. In particolare Eugeni individua, partendo dal ceppo neorealista, quattro grandi modelli di cinema che funzionano «da poli di attrazione per produttori e cineasti, ma anche da modelli di interpretazione e istruzioni di lettura per il pubblico»: 1) un cinema della realtà e del realismo (modello Rossellini); 2) un cinema della favola e dell'apologo (modello Fellini); 3) un cinema inteso come prodotto artistico: cinema della bellezza

esplosi) sui cui destini incrociati è possibile poi situare generi e sottogeneri e, parallelamente, le singole opere, le idee degli autori e le loro filmografie, secondo «modalità che continuano a funzionare all'interno del panorama contemporaneo»[54] e che – nella nostra prospettiva – avrebbero come *frame* la fucina degli autori e le loro idee narrative. «La condizione di costante incertezza e vulnerabilità» – per citare ancora Eugeni – «stimola il cinema italiano a cercare una propria visibilità e identità specifica: di qui una ferma intenzione di recuperare e gestire le risorse simboliche del proprio passato, risorse rappresentate da quella matrice di caratteri delineati»[55]. Risorse simboliche che, proprio per la loro italianità, sarebbero destinate a crescere ben oltre i nostri confini, in un continuo scambio in cui diventare globali non significa né tagliare le proprie radici né perdere la propria cultura.

Le piste di ricerca, come si è visto, sono tante, come le vie della creatività italiana. In una intervista di qualche anno fa Ivan Cotroneo diceva di poter rintracciare nell'evoluzione della narrazione cinematografica del nuovo secolo una maggiore consapevolezza del muoversi in uno scenario il più esteso possibile:

> Grazie alla moltiplicazione delle piattaforme, le buone idee narrative (che sono anche originali, cioè in fondo dei prototipi) possono essere portate molto più facilmente di prima all'attenzione internazionale. Mi pare che negli anni Duemila si sia accentuata, cosa che io considero un grande vantaggio, l'idea di un confronto con una cinematografia non solo interna, e che questo spinga alla ricerca di idee e forme sempre più originali[56].

Una sorta di volano per la fabbrica delle idee e per un cinema che nonostante i limiti sia in grado di pensare in grande. Che abbia, di sé, insomma, un alto concetto.

come riempimento (modello Visconti) e come svuotamento (modello Antonioni); 4) un cinema come mezzo popolare e prodotto di consumo (modello Blasetti).

54 Ivi, p. 141. Un meticciato che oltre dei testi è anche degli spettatori: «è il melting-pot dei generi, che parla a uno spettatore nuovo, cinematograficamente "meticcio", figlio di noir, supereroi, gangster movie, ma anche di serialità televisiva e appartenenza generazionale». Cfr. F. Dassisti, *Il cinema di genere: il caso Jeeg Robot. Intervista a Gabriele Mainetti*, cit., p. 290.

55 R. Eugeni, *Quattro cose che so di lui. Neorealismo e identità del cinema italiano*, cit., p. 142.

56 Cfr. F. Polici, A.V. Spera, *Interviste agli autori*, in P. Armocida, L. Buffoni (a cura di), *Romanzo popolare*, cit., p. 305.

ULTIMI BAGLIORI DI UN CREPUSCOLO? LA SCENEGGIATURA ITALIANA NEI PRIMI ANNI VENTI, TRA CRISI E INNOVAZIONE: IL CASO DI *TEMPESTA IN UN CRANIO* (1921)

Silvio Alovisio

Negli studi sul primo cinema italiano il periodo compreso tra il 1919 (fondazione dell'Uci) e il 1922 (quando la produzione nazionale si dimezza) è spesso descritto come un breve e stanco crepuscolo che conduce dalla stagione aurea, compromessa dalla prima guerra mondiale, alla drammatica crisi dei pieni anni Venti.

Tra le cause del declino si cita spesso la concorrenza del cinema statunitense, impegnato dall'immediato dopoguerra nella conquista dei mercati esteri. Una più attenta revisione storiografica, ora incoraggiata anche dal recupero di film considerati a lungo perduti, consentirebbe però di verificare se la crescente presenza del cinema americano costituisca per la produzione italiana solo un fattore di crisi o anche una sollecitazione capace di ispirare proposte per un cinema popolare innovativo. Tale revisione non potrebbe di certo smentire il drammatico tramonto della produzione nazionale nel corso degli anni Venti, ma potrebbe ridare visibilità a iniziative che in quegli anni proposero una reazione professionale e creativa a questo incipiente destino di marginalità.

Tra i tentativi più interessanti di innovazione compiuti dal cinema di genere italiano nel periodo considerato, proprio alla luce di un confronto dichiarato con il cinema statunitense, vi è certamente la serie di otto commedie atletico-avventurose sceneggiate, interpretate, dirette e prodotte tra il 1921 e il 1922 da Carlo Campogalliani – figura-chiave del cinema popolare italiano fino agli anni Cinquanta[1].

Al centro di questo studio si porrà il primo titolo della serie, *La tempesta in un cranio*, recentemente restaurato dalla Cineteca Italiana[2], e la sua sceneggiatura originale, conservata presso il Museo Nazionale del Cinema[3]. Le pagine che seguono, tuttavia, non intendono censire le varianti tra sceneggiatura e film, operazione filologica legittima che tuttavia rischia di esaurirsi nella sua specificità. Si tratta invece di proporre, a partire da un caso peculiare ma, come vedremo, per molti aspetti esemplare, l'avvio di una più estesa indagine sulla

1 Nel 1921 escono *La tempesta in un cranio, La nave dei morti, Scalabrino, La signora delle miniere. Bersaglio umano, Un simpatico mascalzone*; nel 1922, *La droga di Satana* e *Ted l'invisibile*.

2 Il restauro digitale è stato effettuato nel 2020 a partire da un nitrato positivo d'epoca in deposito dal 1947, imbibito e virato, di 1620 metri.

3 C. Pollone, C. Campogalliani, *La tempesta in un cranio. Commedia di avventure originali*, 42 fogli dattiloscritti, [s.d.], Archivio del Museo Nazionale del Cinema (AMNC), Fondo Itala Film, ITAL 297.

sceneggiatura italiana a cavallo tra gli anni Dieci e Venti; quest'ultima non solo andrebbe esplorata nelle sue forme interne e nei suoi rapporti con il set ma dovrebbe anche essere collocata dentro quel complesso insieme di tradizioni, innovazioni, sfide e contraddizioni che innervavano la trama culturale del tempo.

Nel nostro caso, l'obiettivo sarà quello di capire se e come il confronto con il cinema americano sul piano delle tecniche di scrittura e dell'articolazione narrativa, così ricercato in tutti i titoli della serie di Campogalliani, stimoli già in fase di sceneggiatura delle risposte significative, e se tali risposte siano poi al centro di ulteriori elaborazioni nella messa in scena e, soprattutto, nella fase finale del montaggio.

«Non c'è da discutere»: avventure americane

Nella primavera 1920, Carlo Campogalliani, attore e regista di buona notorietà, lascia la Fert di Torino per fondare nella stessa città, con l'amico Carlo Pollone e la futura moglie, l'attrice Letizia Quaranta, una propria casa di produzione, la Campogalliani & C. Questa scelta di autonomia è tutt'altro che atipica in quegli anni dominati da un'euforia produttiva che implicava evidenti tendenze speculative e tanta inesperienza: sono infatti almeno una settantina le società fondate da attori, attrici e registi[4], «nella presuntuosa convinzione che il loro nome su una pellicola basti ad attirare il pubblico nelle sale»[5]. Come accadeva già da tempo a Hollywood (ma con ben altra solidità organizzativa, finanziaria e distributiva), molte di queste piccole società, tutte dalla vita breve e con capitali irrisori, si appoggiano a case più grandi tramite contratti di distribuzione, commesse preventive o vendita dei film a lavorazione ultimata. Proprio di quest'ultimo tipo è l'accordo che la Campogalliani & C. sigla, grazie alla mediazione dell'Itala Film, nientemeno che con l'Uci, il potente *trust* produttivo nazionale.

L'accordo, siglato nella primavera 1920, prevede la produzione di una serie Campogalliani (10 film in 12 mesi), con obbligo di approvazione dei soggetti da parte dell'Uci, il pagamento forfettario di ogni film alla consegna e un provvidenziale anticipo di 100.000 lire all'atto della firma[6].

Il frapporsi di difficoltà nei pagamenti dell'anticipo dovuto dall'Uci e di ritardi nella lavorazione dei primi film porterà poi a una progressiva riduzione dell'impegno produttivo messo a contratto: in ultima battuta (aprile 1921) i film da vendere all'Uci resteranno poi solo tre. Campogalliani però proseguirà la sua attività, arrivando, prima di una lunga trasferta artistica in Argentina, a realizzare con la sua società otto film.

4 A. Friedemann, *Luoghi e modi di produzione*, Utet, Torino 2014, p. 184.

5 A. Friedemann, *Imprenditoria femminile nel cinema torinese*, in M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 199.

6 Il contratto è consultabile presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema, Fondo Unione Cinematografica Italiana.

A differenza della maggior parte delle case fondate da attori, attrici e registi, tutti i titoli «dinamici e strabilianti»[7] prodotti dalla Campogalliani & C. sono ispirati dall'obiettivo di lavorare su un solo genere, il film avventuroso, aprendolo a ironiche ibridazioni con il comico e con la tendenza, emergente in Italia a partire dal 1915, dei film "atletici", fenomeno diventato popolare grazie a Bartolomeo Pagano, alias Maciste, ma poi quasi subito animato da una fitta schiera di altri "forzuti"[8]. Questa intenzione, già evidente in non pochi film diretti e interpretati da Campogalliani tra il 1917 e il 1919, era poi maturata nella *Trilogia di Maciste* (1920), dove il regista, appassionato di sport e cultura fisica, figurava anche come l'atletico partner di Pagano.

La scelta del neo-produttore di puntare sull'avventura non sorprende. Proprio in quegli anni, infatti, questo genere stava diventando egemonico nel cinema italiano. Le ragioni di tale supremazia sono molteplici e in buona parte ancora da studiare; senza dubbio influì l'appena ricordata «propensione che il pubblico italiano da sempre aveva mostrato verso le storie di forzuti e acrobati»[9]. Il fenomeno, tuttavia, si spiega soprattutto come una reazione al cinema americano[10], percepito dagli osservatori più acuti come un grave pericolo ma anche come un modello da imitare. Come scrive in quegli anni lo sceneggiatore Arrigo Frusta in una lettera indirizzata a un aspirante soggettista, «la cinematografia è semplicemente un'industria. Fabbrica l'articolo. E se oggi l'articolo è alquanto americano, sportivo, avventuroso, non c'è da discutere, ma chinare il colpo e accontentare il cliente»[11]. Da queste parole si comprende come il cinema statunitense sia percepito all'epoca «come un vero e proprio 'genere' a sé»[12], «fatto», come osserva Sebastiano Arturo Luciani, «di cose, di gesti, di avvenimenti e non di parole»[13], incentrato sul primato del dinamismo narrativo, dell'avventura sensazionale e dell'azione scevra di ogni psicologismo.

Una sceneggiatura "a tesi"

Della *Tempesta in un cranio* (titolo che rievoca quello di un celebre capitolo dei *Miserabili*) il Museo Nazionale del Cinema di Torino conserva, oltre a una corrispondenza amministrativa tra l'Itala Film e l'Uci, anche due documenti importanti per la nostra analisi: un

7 F. Savio, M. A. Prolo, ad vocem Campogalliani, Carlo, in *Filmlexicon*, vol. I, A-C, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1958, p. 1604.

8 Cfr. M. Dall'Asta, *Un cinéma musclé*, Yellow Now, Crisnée 1992.

9 F. Di Chio, *Il cinema americano in Italia. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Vita e Pensiero, Milano 2021, p. 82.

10 Se nel 1916 la percentuale dei film statunitensi presentati in Censura si attestava su un modesto 7%, nel 1919 era salita già il 31%, per arrivare, a metà degli anni Venti, a oltre il 60% (Cfr. Ivi, p. 60).

11 Lettera senza data e senza destinatario, scritta da Arrigo Frusta tra il 1915 e il 1921 (in Archivio del Centro Studi Piemontesi, Torino, Fondo Frusta. Registro Copialettere).

12 E. Mosconi, R. Della Torre, *Consumo cinematografico e funzioni sociali del cinema: critica, dati di consumo e manifesti*, in M. G. Fanchi, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960,* Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2002, p. 48.

13 S. A. Luciani, *Scenari,* "L'idea Nazionale", 221, 17 settembre 1925, p. 3.

sunto in otto cartelle e, come anticipato, una dettagliata sceneggiatura, entrambi firmati da Campogalliani con l'amico e fedele collaboratore Carlo Pollone[14]. Il sunto è una sorta di soggetto, probabilmente preparato per la sua approvazione – come da contratto – da parte dell'Uci. La sceneggiatura invece potrebbe essere una delle due copie inviate all'Itala Film il 14 maggio 1920 per la lettura preventiva dello scenario da parte della Censura (passaggio obbligato introdotto solo pochi mesi prima, con il DL 1953 del 9 ottobre 1919) e poi depositata negli archivi dell'Uci. Lo scenario è approvato dal Ministero a metà giugno, ma nonostante questa positiva valutazione preliminare la Censura, come poi farà anche con altri film prodotti da Campogalliani, imporrà comunque, nella revisione del film datata 20 gennaio 1921 (la lavorazione era stata conclusa a fine estate 1920), l'eliminazione di alcune parti, effettivamente assenti nella copia della Cineteca Italiana.

Dalla *Premessa* che apre il sunto dell'azione, si comprende bene come i due autori intendano proporre, per citare una quasi coeva espressione dello sceneggiatore Renzo Chiosso, un «soggetto a tesi», ossia un lavoro in cui all'inizio si pone «un enunciato di morale, di estetica, di sociologia […]», da sottoporre poi alla «prova dei fatti» per verificarne «l'esattezza o la falsità, o quanto meno la vacuità»[15]. La tesi della sceneggiatura è chiara: per poter curare un uomo ossessionato dalla «terribile minaccia atavica» (come si legge in una didascalia dello *script*) occorre perseguire una terapia d'urto fondata sull'azione fisica, fortificando così le sue energie e la sua volontà. Per dimostrare la validità della tesi, gli autori raccontano il dramma psichico di Richard (Renato De Ortis nel film), giovane aristocratico tormentato dalla paura di essere pazzo come i suoi antenati. Grazie a una virtuosa e complicata macchinazione ordita dalla fidanzata e dall'amico scrittore (nonché ginnasta), il protagonista sarà costretto a vivere una serie di avventure sempre più pericolose: prima frenetiche corse su scale, tetti, corde di lampadari, reti protettive di impianti sportivi e interminabili vialoni per sottrarsi vanamente a una folla crescente di poliziotti e altri inseguitori, poi un'ingegnosa evasione dal carcere, quindi il duro lavoro come straccivendolo e infine la scatenata lotta contro i malfattori che vogliono rubare una geniale invenzione, la Fototelefonofotografia, tra automobili e sidecar lanciati a folle velocità e macine di mulino trasformate in macchine fatali, fino a una spericolata fuga da una torre diroccata, realizzata con la decisiva complicità di un topo. Per uscire incolume da tutte queste prove, Richard dovrà sostituire la sua paralizzante "tempesta in un cranio" con concrete reazioni volitive, performanti e risolutive.

Se, come osserva ancora Chiosso, la tesi di «ogni film di avventure è che il principio del male può schierarsi in aperta e accanita battaglia contro il principio del bene, ma che alla fine il bene ha sempre una forza superiore al male»[16], l'originalità della sceneggiatura di *Tempesta in un cranio* è dovuta alla scelta di portare questa battaglia all'interno della coscienza di un uomo.

14 Tutti i documenti citati sono conservati nel fondo Itala Film dell'Archivio storico del Museo Nazionale del Cinema.

15 Tutte le citazioni sono tratte da R. Chiosso, *Corso per formarsi autore cinematografico*, Scuole Riunite, Roma 1927 (lezione 27 agosto 1927, p. 6)

16 Ivi, lezione 24 agosto 1027, p. 12.

Ma l'interesse dello *script* non sta solo in questo. Quando Pollone e Campogalliani scrivono *Tempesta in un cranio*, le teorie di Freud sono ancora lontane dall'influenzare la pratica clinica, come poi avverrà dal secondo dopoguerra. I riferimenti ironici alle teorie dell'atavismo e della follia ereditaria disseminati nella sceneggiatura non fanno che ribadire quindi la radicata persistenza dell'organicismo d'ispirazione lombrosiana nelle scienze psichiche italiane[17] così come nell'immaginario culturale diffuso del primo Novecento. Dall'altro lato, però, essi rivelano indirettamente gli sforzi che alcuni settori della comunità scientifica nazionale stavano compiendo proprio in quegli anni per smarcarsi dal dominante positivismo fisiologico. Per temperare l'eccessivo peso del somatismo e dell'atavismo nella determinazione causale delle condotte anormali, ad esempio, si stava iniziando a riconoscere in misura crescente l'influenza delle situazioni sociali e ambientali. Ridurre la rilevanza patogena del determinismo biologico voleva dire anche ipotizzare protocolli clinici diversi rispetto alle pratiche di contenimento e disciplinamento del paziente psichiatrico (evocate in sceneggiatura nell'ultimo episodio del prologo, dove il nonno del protagonista viene portato via in camicia di forza).

La scelta di considerare anche i fattori ambientali, infatti, sottintende che la malattia mentale può discendere non solo dalla predisposizione ereditaria ma anche dalle reazioni del soggetto. Ciò significa attribuire una grande importanza all'esperienza imitativa: l'individuo può degenerare o migliorare anche sulla base di ciò che apprende in un determinato ambiente, e tale apprendimento, come sottolinea nel 1930 lo psichiatra Pennacchi, è in grado di «lasciare tracce più forti di quelle ereditarie»[18]. È proprio questa convinzione a ispirare la macchinazione orchestrata dagli amici del protagonista. A Richard essi propongono un ambiente di vita completamente nuovo e una serie di stimoli, anche traumatici, che esigono reazioni tanto immediate quanto inedite e comportano vistose crescite nell'apprendimento e nella consapevolezza del sé. Dietro il dramma iniziale di Richard, depresso a forza di leggere libri su atavismo e pazzia ereditaria, si coglie allora non solo una critica verso la psichiatria determinista e fisiologica ma anche verso i paradossi del positivismo stesso, una sorta di religione laica del progresso e della modernizzazione che, sembrano dirci i due autori, invece di diradare le incertezze sembra aggiungerne di nuove. In altri termini, come ha osservato Gauchet, lo sforzo positivista di comprendere le ragioni della follia contribuisce paradossalmente allo sgretolamento di quello «stereotipo del "soggetto borghese" così totalmente padrone di se stesso»[19].

Anche se già in quegli anni alcuni settori delle scienze psichiche italiane si stavano orientando verso lo studio dei cosiddetti fatti di coscienza, la terapia proposta come "tesi" dello script non è di certo la psicoanalisi ma una sorta di vitalistica filosofia pragmatica

17 Sulle persistenti resistenze del positivismo nelle scienze psichiche italiane del primo Novecento cfr. A. Scartabellati, *L'officina intellettuale. Aspetti della cultura psichiatrica italiana tra 1909 e 1929*, in Id., *Intellettuali nel conflitto*, Edizioni Goliardiche, Urbino 2003, pp. 81-99.

18 Fabio Pennacchi, *Cinema e adolescenza con speciale rapporto alle malattie nervose e mentali*, "Rivista Internazionale del Cinema Educatore", II, 9, p. 193; ora anche in S. Alovisio, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino 2013, p. 257.

19 M. Gauchet, *L'inconscio cerebrale*, Il Nuovo Melangolo, Genova 1994, p. 11.

dell'azione, ispirata dalla crescente diffusione, anche in Italia, della cultura fisica e sportiva, da più parti ritenuta essenziale anche per la costruzione psicocinetica della personalità[20] e al diffondersi di fortunati manuali per la conquista dell'energia e della volontà. Tra questi ultimi spiccano, per il loro successo, anche i libri del misterioso filosofo americano Ellick Morn[21], in realtà pseudonimo di Giovanni Bertinetti, eccentrico scrittore nonché – guarda caso - sceneggiatore, in quegli stessi anni, di film avventurosi e atletico-acrobatici (molti interpretati dal forzuto Luciano Albertini). In questi volumi, Bertinetti elabora una sorta di filosofia della volontà, associata allo slancio vitale e al primato dell'azione, che sicuramente sarebbe piaciuta agli autori di *Tempesta in un cranio*.

«A continuous, uninterrupted story»

Anche se il confronto analitico tra sceneggiatura e film evidenzia non poche varianti nei contenuti visivi delle scene[22], nei testi delle didascalie (spesso più brevi nel film) e, come si preciserà meglio, anche nel sezionamento e nella concatenazione e delle unità sceniche, tali differenze non modificano la struttura del racconto progettata in fase di scrittura. Lo *script* propone una divisione dell'azione in quattro parti, prevedendo in almeno due casi (dalla prima alla seconda parte e dalla terza alla quarta) un efficace c*liffhanger*[23], soluzione tipica, come rileva Dall'Asta, del *serial* americano e invece poco sperimentata in quello europeo[24]. Forse proprio perché più appropriati per un *serial* che per un lungometraggio unitario, i due *cliffhanger* non saranno più usati come finali parziali, anche se si manterrà la divisione in quattro parti. Al di là di tale divisione, comunque, la sceneggiatura articola una tipica struttura in tre "atti". Nel primo si presentano i termini del conflitto (tutto mentale, come si diceva) e se ne prospetta una falsa soluzione (il protagonista, sempre più depresso, sceglie la fuga nell'alcool e nel sonno). Nel secondo, il più esteso, il protagonista vive un'esperienza traumatica disorientante (perde la sua identità, nessuno lo riconosce e tutti lo inseguono), che non sembra avere alcuna relazione con il conflitto istituito nel primo atto. Dopo una prima fase difficile, che culmina nel tentato suicidio, il protagonista reagisce in modo energico e positivo alle situazioni, combattendo non più contro la sua mente ma contro un gruppo di malfattori. Il terzo atto, il più breve (quasi solo un epilogo), segna la fine dell'esperienza disorientante del secondo atto: la crisi è vinta, il protagonista ha superato le

20 Cfr. S. Stewart-Steinberg, *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Elliot, Roma 2007, p.p. 197-217.

21 Cfr. *Il mondo è tuo*, Lattes, Torino, 1907; *La conquista dell'energia*, Praxis, Torino, 1911, *Sorgi e cammina*, Lattes, Torino 1909.

22 Nella sceneggiatura è presente, ad esempio, una scena di grande interesse, assente invece nel film: il protagonista (che qui si chiama Richard, non Renato come nel film) sogna di essere in trincea e di lottare contro un nemico che per liquidarlo ricorre ai gas tossici.

23 La prima parte della sceneggiatura si conclude quando Richard, inseguito dalla folla, si butta nel vuoto, mentre la terza parte finisce quando Richard e Dorothy stanno per essere schiacciati dalla macina.

24 F. Di Chio, *Il cinema americano in Italia,* cit., p. 106.

prove, è riuscito a risolvere il conflitto iniziale e quindi riacquista la sua identità, investita di una nuova rasserenante forza psichica e fisica.

I due autori sono consapevoli della disomogeneità generata dall'ipertrofia del secondo atto (corrispondente a 30 pagine di sceneggiatura sulle 42 complessive); il loro interesse prioritario, d'altra parte, non è costruire un racconto coeso, fondato sull'armonioso equilibrio tra gli atti, ma sviluppare un flusso narrativo ipercinetico dove si avvicendano situazioni sempre più sensazionali. In sintesi, Pollone e Campogalliani, nel loro confronto col cinema americano, guardano non tanto al *feature film* quanto, come si è già anticipato, al *serial*, da cui si riprendono non solo alcuni stereotipi (il *cliffhanger,* l'eroina da salvare, l'invenzione tecnologica come oggetto di valore ecc.) ma soprattutto i ritmi di accumulazione narrativa spinti fino al parossismo, senza il dovere di giustificare le ricorrenti incoerenze narrative.

Gli autori di *Tempesta in un cranio* comprendono che per sviluppare, sulla falsariga dei modelli statunitensi, trame sempre più accelerate e dense di azioni rapide e spettacolari, occorre lavorare più sul tempo che sullo spazio, ponendo al centro della scrittura la questione della continuità. Negli stessi mesi in cui Campogalliani scrive e realizza il suo film, d'altronde, Barattolo, potente presidente dell'Uci, riafferma in una lettera a Pastrone, impegnato in un progetto che non vedrà mai la luce, l'urgenza di costruire quello che i manuali americani di sceneggiatura dell'epoca chiamavano «a continuous, uninterrupted story»[25]:

> Renderei l'azione, assolutamente continuativa, seguendo sempre i personaggi, mai lasciandoli per delle parti intere per poi vederli nell'ultima parte. Creda, caro Pastrone, che, in America questo è il più grande difetto che si fa alla n/ produzione. […] Su questo punto io insisto, perché mi sono reso conto personalmente della cosa e perché tutti i compratori per il mercato americano battono su questa benedetta continuità. Dev'essere una continuità di azione, semplificando il più che sia possibile la trama del soggetto, in modo che sia facile e accessibile. […] Nessuna parte del soggetto dev'essere semplicemente descrittiva o espressiva: anche se fatta grandiosamente e magistralmente. La parte descrittiva non interessa se non è emozionante e interessante necessariamente allo svolgimento dell'azione principale[26].

Non è un caso che il soggetto pastroniano sul quale Barattolo esprime le sue riserve sia relativo a un kolossal storico, ambito elettivo - come dimostrano i capolavori italiani degli anni Dieci – di una messa in scena spesso mostrativa e contemplativa, poco sensibile al problema della continuità. Barattolo capisce bene che il cinema italiano sta scivolando nella retroguardia. Quella che fino alla prima metà degli anni Dieci era stata una delle sue peculiarità innovative, vale a dire l'egemonia della scena non sezionata, e dunque il trionfo di un complesso spazio "sintetico"[27] architettato in forme compositive e pittoriche raffinate, ora

25 A. W. Thomas, *How to Write a Photoplay*, Photoplaywrights' Association of America, Chicago 1914, p. 316.
26 *Lettera di Giuseppe Barattolo a Giovanni Pastrone,* 14 luglio 1921, AMNC, Fondo Uci.
27 Sulla nozione di "cinema sintetico" cfr. S. Dagna, *La diva in cammino*, "Immagine", n. 5, 2012, pp. 57-85.

diventa motivo di regressione perché sacrifica lo «storytelling e l'autentico coinvolgimento emotivo»[28], requisiti essenziali per una narrazione cinematografica competitiva sui mercati.

Lavorare sulla continuità significa proporre un nuovo metodo di scrittura degli scenari. Per molti anni l'unità minima di progettazione[29] delle prime sceneggiature italiane (d'ora in avanti u.m.p.) era stata la "scena", ossia un'unità drammatica che all'interno di uno stesso spazio rappresentava senza stacchi un'azione completa (un tradimento coniugale, un furto, una discussione mondana ecc.) fino alla sua conclusione. Le 489 u.m.p. della sceneggiatura di *Tempesta in un cranio* descrivono invece quasi sempre micro-azioni (a volte anche una ventina) che fanno parte di una stessa azione in pieno corso (il furto nella casa di Richard, la fuga sui tetti, l'evasione dal carcere ecc.). Se solo pochi anni prima la transizione tra due u.m.p. era spesso determinata da parametri spaziali, ossia il «cambiamento di ambiente»[30], nella sceneggiatura analizzata invece prevalgono i parametri temporali. Per Campogalliani e Pollone, sezionare una scena significa non solo frantumare l'egemonia dello spazio sintetico del cinema italiano di anteguerra, ma anche e soprattutto subordinare tale spazio al vettore ristrutturante di una nuova continuità temporale. Nel passaggio al film, questo progetto si radicalizza, per esempio con la soppressione o la ritardata inserzione di alcuni *establishing shots* (nel copione si usa il termine «quadro generale» o «inquadratura completa») previsti in apertura di nuove scene. A conferma del fatto che le operazioni di composizione e cesellatura delle singole inquadrature siano meno importanti del lavoro sul ritmo e la continuità delle azioni, si può notare come nel film siano sempre disattese le indicazioni, spesso accurate, di messa in scena, come per esempio la raffinata scenografia nello studio dell'amico scrittore, o i ricercati effetti chiaroscurali della luce di un camino nello studio di Richard o di una candela nella bottega dello straccivendolo.

I risultati di questo programmatico lavoro sul sezionamento delle scene e sulla continuità, pianificato già in fase di sceneggiatura, genera nel film un montaggio decisamente più rapido rispetto a quello dei titoli, non solo italiani, dell'epoca. L'a.s.l. (*average shot length*) del film si attesta sui 4,07 secondi, più basso non solo rispetto a quello dei lungometraggi europei prodotti tra il 1918 e il 1924 (8,6 secondi) ma anche rispetto alla durata media delle inquadrature (tra i 5 e i 7 secondi) dei film americani realizzati tra il 1915 e il 1928[31].

Queste considerazioni, tuttavia, non devono far pensare che lo scenario di *Tempesta in un cranio* pianifichi in dettaglio, come invece la cosiddetta "sceneggiatura di ferro" hollywoodiana, il *découpage* analitico del film, con una perfetta corrispondenza tra le u.m.p. e le inquadrature poi realizzate. Se lo scenario prevede, come si è detto, 492 u.m.p. e 81 didascalie, la copia della Cineteca Italiana conta, infatti, al netto dei tagli di censura e di brevi lacune, 920 inquadrature e 111 didascalie. Come ha osservato Giaime Alonge, d'altronde, anche negli Stati Uniti la "sceneggiatura di ferro" è uno standard spesso più ideale

28 F. Di Chio, *Il cinema americano in Italia*, cit., p. 106.

29 Questa espressione è la traduzione di «*minimal unit of planning*» (cfr. D. Bordwell, J. Staiger. K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, New York 1985, p. 61).

30 G. Mars, *La tecnica dello scenario*, "La Cine-Fono & La Rivista FonoCinematografica", VIII, n. 279, 25 aprile 1914, p. 24.

31 Cfr. B. Salt, *Film Style and Technology*, Starword, London 2009[3], pp. 155-162.

che operativo[32], o quantomeno non rappresenta tutti i modelli hollywoodiani di scrittura per il cinema. Borzage e Griffith, per esempio, preferiscono lavorare con sceneggiature meno analitiche e rigide, distanti dal modello dello *specfic shots screenplay*, mentre non sono pochi gli script hollywoodiani dell'epoca che fanno riferimento «a un *découpage* implicito»[33] più che dichiarato, senza una particolare profusione di dettagli tecnici. La preoccupazione prioritaria, in questi casi come in *La tempesta in un cranio*, è articolare, con una scrittura asciutta, priva di notazioni psicologiche o commenti personali, la scansione di un racconto che presenti i caratteri, narrativi ancora prima che scenici e visivi, di una compiuta ed efficiente continuità. I riferimenti alla macchina da presa, pur presenti, restano, rispetto a questa esigenza di esplicitare e chiarire i modi della continuità narrativa, un'opzione alla quale ricorrere in circostanze particolari.

Come i *continuity script* americani degli anni Dieci, anche le u.m.p. della sceneggiatura analizzata, comunque, contengono, indicazioni per la ripresa. Dopo l'identificazione dell'ambiente (bene evidenziata in maiuscolo, STUDIO DI WORD, STRADA CON VILLETTA, PONTE ecc.), seguono occasionali precisazioni relative alla posizione e ai rari movimenti della macchina da presa («inquadrare dal giardino», «macchina posta su inquadratura retrocedente», «piccolo giro di panoramica», «macchina alle spalle degli attori») e ben più frequenti annotazioni sulla dimensione scalare delle inquadrature. In particolare, le ricorrenti indicazioni legate ai primi piani confermano come proprio a cavallo tra gli anni Dieci e Venti la nozione stessa di "primo piano" cambi di significato. Nell'accezione più diffusa dell'epoca, il primo piano identificava non una precisa tipologia scalare di inquadratura ma una porzione di spazio all'interno dell'inquadratura stessa, equivalente pressappoco all'area del proscenio, quella più vicina alla macchina da presa[34]. Quest'accezione scenica di primo piano, oggi del tutto in disuso, persiste a lungo nel cinema muto italiano, e si ritrova ancora nei primi anni Venti. La sceneggiatura di *Tempesta in un cranio* documenta invece esemplarmente la transizione semantica in atto. Pur essendovi alcuni casi in cui il primo piano è inteso nella precedente accezione, e quindi identifica solo una porzione scenica dello spazio («Camera da letto di Richard. p.p. sulla porta. Richard all'interno», «Tutto l'ambiente inquadrato con il letto in p.p.»), l'espressione che ricorre con maggiore frequenza, «p.p. americano», definisce invece una tipologia di inquadratura ripresa a distanza ravvicinata, comprensiva del solo volto («Aprendo all'americana testa sola di Richard») o estesa sino alla mezza figura. Si può ipotizzare, quindi, come anche nel lessico delle sceneggiature italiane dell'epoca e non solo nei dibattiti a stampa, vi fosse una perfetta equivalenza tra innovazioni espressive come il primo piano e il cinema di Hollywood.

32 G. Alonge, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 133-135.

33 Ivi, p. 134.

34 E. Siety, *L'inquadratura. All'inizio del cinema*, Lindau, Torino 2004, pp. 55-56.

Il caso di *Tempesta in un cranio* dimostra come a cavallo tra gli anni Dieci e gli anni Venti il cinema italiano, prossimo a una crisi di cui ancora si comprende poco la gravità, non si limiti a riproporre formule produttive ormai stanche. Il confronto con la crescente egemonia dei film americani non genera solo nostalgiche reazioni di orgoglio, precoci dichiarazioni di resa o goffi ricalchi imitativi ma sollecita, in alcuni casi, risposte complesse, attente a rielaborare in forme originali l'enorme portata innovativa e modernizzatrice dell'immaginario culturale e spettacolare americano e dei suoi modi di rappresentazione. Si è visto, in particolare, come *Tempesta in un cranio* proponga un racconto che ibrida la stravagante leggerezza delle prime serie comiche italiane, il sensazionalismo e l'ipercinesi dei serial hollywoodiani e il fenomeno, prima di tutto nazionale, del cinema dei "forzuti".

La sollecitazione al cambiamento è potente, quasi traumatica, e coinvolge ogni aspetto del processo di produzione. In particolare, le tecniche italiane di scrittura per il cinema si confrontano indirettamente – ma in modo non distratto né subalterno – con il *shooting script* hollywoodiano, giunto proprio in quegli stessi anni al suo «defintive format»[35], e sviluppano una sempre più fitta articolazione delle u.m.p., legata da un lato alla crescita del ruolo strutturante del *découpage* e della "continuità", dall'altro lato alla necessità di fare dello scenario uno strumento progettuale sempre più funzionale alle fasi del lavoro di produzione (compresa, come si è detto, la valutazione preventiva da parte della Censura).

Questi tentativi di rinnovamento, o quanto meno di reazione creativa a una crisi imminente, non saranno sufficienti, come si sa, a salvare il cinema muto italiano dal declino, ma fanno comprendere come una delle principali poste in gioco nel dibattito e nelle produzioni di quegli anni difficili fosse non solo il confronto problematico con la modernità (nozione che spesso veniva associata al cinema di Hollywood) ma anche lo scontro con la tradizione.

A differenza di quanto accade nel cinema americano, la tradizione culturale esercita infatti un'enorme influenza sul primo cinema italiano. Tra i numerosi sintomi di tale influenza vi sono la fortuna del *peplum*, la vocazione – non solo in quest'ultimo genere - a una messa in scena colta e ricercata, il coinvolgimento crescente negli apparati di produzione dei letterati (giunto al suo apice nella seconda metà degli anni Dieci) e la convinzione, da parte delle élite nazionali, che l'esperienza cinematografica degli spettatori più fragili (e tra questi il popolo) dovesse essere disciplinata, per arginare i danni della suggestione, e potenziata nei suoi scopi educativi.

La sceneggiatura di *Tempesta in un cranio* attesta il tentativo di confrontarsi con questi sintomi a più livelli. In primo luogo, Campogalliani e Pollone non sono letterati professionisti ma sceneggiatori che si sono formati sul campo. La loro predilezione per l'avventura antiintellettuale e soprattutto il tentativo di produrre film d'azione che sappiano curare – per usare le loro stesse parole – «il nostro spirito malato»[36] , inoltre, contesta le accuse che i

35 M. Norman, *What Happens Next: A History of American Screenwriting*, Aurum, London 2008, p. 43.
36 Cfr. *La tempesta in un cranio,* cit., *Premessa*, p. 1.

discorsi delle élite culturali imputavano al genere, considerato non solo incolto ma soprattutto socialmente pericoloso per la sua potenza di suggestione e di eccitamento. Scegliere l'avventura americana, poi, da un lato vuol dire, come si è detto, dare l'assalto agli spazi sintetici del primo cinema italiano con una nuova scrittura dinamica del sezionamento e della continuità più attenta alle tecniche narrative, dall'altro lato significa rimettere in discussione il sistema dei generi come si era configurato nel corso degli anni Dieci. In particolare, nel raccontare la progressiva emancipazione del protagonista, il soggetto di *Tempesta in un cranio* saluta a suon di risate il declino del dramma borghese o mondano (pilastro produttivo del cinema italiano degli anni Dieci) dominato dalla raffinata ma statica eloquenza scenica degli interni. La decisione finale del protagonista di bruciare nel caminetto i quadri dei suoi antenati (un cavaliere medievale, una dama del Settecento e un folle contemporaneo) è, d'altronde, un gesto iconoclasta che indirettamente allude alla liquidazione di altri due generi declinanti del cinema nazionale, il film in costume e il dramma naturalista. La graduale acquisizione da parte del protagonista di sempre più potenti energie fisiche e di una capacità di azione celebra invece la compiuta affermazione della commedia atletico-acrobatica sul dramma *larmoyant* intriso di sfumature psicologiche e decadenti. Anche la singolare trovata narrativa del soggetto, far agire a Richard l'esperienza terapeutica di una vita avventurosa, sceneggiata a sua insaputa dalla mente di uno scrittore e poi "messa in scena" dagli amici e dalla fidanzata, suggerisce una lettura metaforica, come se tutta la parte della macchinazione evocasse non solo e non tanto un film nel film, ma ancor prima, una sceneggiatura dalla forza innovatrice che spazza via un vecchio "scenario" già visto (il dramma di un aristocratico sull'orlo della follia, quasi una sorta di *Malombra* al maschile). Il libro di Ariberti intitolato *La tempesta in un cranio* e pubblicato dalla casa editrice Campogalliani & C., che prima annuncia e poi conclude il film, allora, funziona contemporaneamente, in un vertiginoso corto-circuito tra sceneggiatura e postproduzione, come sceneggiatura del film che verrà (le sue pagine scritte) e come attestazione del suo compimento (le immagini fotografiche che lo corredano).

PROSPETTIVE PER UNO STUDIO DELLA SCENEGGIATURA CINEMATOGRAFICA ATTRAVERSO L'ATTORIALITÀ: IL CASO DELL'ARCHIVIO PASQUALE FESTA CAMPANILE

Giulia Muggeo, Gabriele Rigola

Introduzione[1]

Gli studi sulla sceneggiatura cinematografica e quelli dedicati alla recitazione e all'attorialità risultano a tutt'oggi, all'interno dei *Film Studies*, ambiti ancora in buona parte da esplorare e indagare. A partire da questa premessa il presente saggio vorrebbe mettere in dialogo questi due campi di ricerca, proponendo una prima analisi di alcuni materiali d'archivio (appunti, progetti non realizzati, soggetti, trattamenti, sceneggiature) contenuti nel Fondo personale di Pasquale Festa Campanile, conservato all'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Tali documenti inediti saranno letti alla luce dell'intreccio tra studi sui materiali preparatori e studi sull'attorialità, con l'intento di interpretare la sceneggiatura come «*sintesi di esperienze*»[2], come procedimento negoziale «tra gli sceneggiatori, tra lo sceneggiatore e il regista, tra le esigenze artistiche e le necessità tecniche e commerciali, tra le proposte dei cineasti e le aspettative del pubblico, tra le ambizioni e le costrizioni, tra il canone e il suo sovvertimento, l'umore del presente e la tradizione del passato»[3]. In questa prospettiva intendiamo interrogare la nozione di sceneggiatura come crocevia e luogo di scambio dinamico tra plurivoci elementi, in stretto legame con le industrie culturali in cui viene ideata e prodotta, e in particolare in una correlazione privilegiata con le questioni attoriali, soprattutto per ciò che concerne il posizionamento dell'attore nelle dinamiche di scrittura e l'evoluzione del suo ruolo e della sua immagine all'interno dei media e della società.

Quest'idea di sintesi e negoziazione tra istanze e figure differenti della filiera filmica ci sembra particolarmente rivelatrice e adatta per ragionare sul cinema di Festa Campanile, figura poco affrontata nella storiografia del cinema italiano[4], dalla carriera peculiare, ricca

1 Il presente contributo è stato ideato, progettato e discusso congiuntamente. La concreta stesura è stata, tuttavia, così suddivisa: l'introduzione è stata redatta da entrambi gli autori; il primo e secondo paragrafo sono stati redatti da Giulia Muggeo; il terzo e il quarto paragrafo da Gabriele Rigola. Gli autori desiderano ringraziare Mauro Genovese, referente dell'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, e lo staff della Bibliomediateca "Mario Gromo" del Museo, per la disponibilità e l'aiuto offerti durante la ricerca.

2 M. Comand, *Introduzione. Carta canta*, in Id. (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, p. 14.

3 Ivi, p. 15.

4 Se si esclude il lavoro di Andrea Pergolari, *Pasquale Festa Campanile ovvero la sindrome di Matusalemme*,

e diversificata, che può trovare nuove interpretazioni e letture grazie al materiale del suo archivio. I soggetti, i trattamenti e le sceneggiature, in particolare, tanto relativi ai progetti realizzati quanto a quelli inediti, possono far luce sulle collaborazioni, sui compromessi, sulle logiche produttive e sulla prassi lavorativa del regista, ma permettono anche di indagare le pratiche di scrittura relative a un genere ancora oggi poco approcciato in termini di studi sulla sceneggiatura, ossia la commedia (con particolare riferimento alla commedia all'italiana)[5].

Nello specifico il saggio intende soffermarsi sull'opera del regista tra i decenni Settanta e Ottanta[6], con l'intento di osservare lo scarto che si registra tra la produzione di sceneggiatore e autore negli anni Settanta, e quella di solo autore della regia nel decennio successivo. Obiettivo del lavoro sarà quello di confrontarci con i cambiamenti che interessano le figure attoriali del suo cinema nell'arco di questi due decenni, con particolare attenzione verso il ruolo della commedia.

I primi due paragrafi, dedicati a materiali relativi a progetti non realizzati (databili a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta) ed a film prodotti nei primi anni Settanta, tenteranno di mettere in luce alcune costanti nella scrittura dei personaggi e nella elaborazione dei ruoli. In questi anni si fa evidente una prassi legata alla ricerca di una "tipologia attoriale", di caratteri estetici ma soprattutto psicologici, da ricercare già nella fase preparatoria. L'attore è da individuare attingendo ad un serbatoio ideale e un immaginario attoriale variegato e multiforme, talvolta transnazionale, in accordo con uno specifico scenario divistico.

Gli ultimi due paragrafi, prendendo in esame appunti, soggetti, trattamenti e sceneggiature dei primi anni Ottanta, tenteranno di osservare il cambiamento del ruolo dell'attore nel cinema del regista, nel mutato panorama divistico e mediale. In questo caso l'attore diviene il perno dell'operazione filmica, si dà a vedere ancora prima delle fasi di scrittura, e l'oggetto da determinare risulta piuttosto il film.

1. «A carta pe' scrive ci'à dovreste avé voi che fate li scrittori. Io, de carta, ve posso dà solo 'n tovagliolo»[7]. Progetti inediti, categorie umane, cataloghi attoriali

Tra i materiali custoditi all'interno del Fondo Pasquale Festa Campanile ci confrontiamo in primo luogo con i numerosi progetti non realizzati. Lo studio di questa sezione si scontra

Aracne, Roma 2008, l'unico saggio recente che, tra le altre cose, cerca di problematizzare la figura del regista è a firma di A. Pezzotta, *La commedia borghese della rivoluzione sessuale*, "Cinergie. Il Cinema e le altre Arti", 3, 5, 2014, pp. 96-107.

5 A. Pergolari, *Commedia e dintorni. La scrittura di genere negli anni '60 e '70*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit., pp. 193-219.

6 Pur esulando dal nostro lavoro, è utile ricordare che la lunga carriera di sceneggiatore di Festa Campanile ha inizio fin dagli anni Cinquanta e procede nel decennio successivo con la realizzazione di copioni e progetti per registi come Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Dino Risi, Luigi Zampa, Marco Ferreri, Elio Petri, ecc.

7 La citazione è tratta da una testimonianza di Ottavio Jemma. Secondo quest'ultimo il produttore Achille Manzotti si dimostrò talmente interessato alla storia de *La ragazza di Trieste* da obbligare lo sceneggiatore e Festa Campanile a firmare l'impegno di cessione per la stesura della sceneggiatura seduta stante, nella trattoria romana

anzitutto con un'oggettiva e notoria frustrazione, ossia l'impossibilità di comparare i materiali preparatori con l'effettivo film (non) realizzato; al contempo, però, questi documenti ci offrono la possibilità di ragionare su un terreno sommerso o, per avvicinarci maggiormente all'immaginario e al vocabolario del regista melfitano, sull'*inconscio* dell'autore[8].

I trattamenti e i soggetti scritti dal regista e dal suo entourage sono spesso accompagnati da scalette di lavorazione, disegni, sinossi racchiuse in poche righe, ritagli di giornale, numeri di rotocalchi; materiali eterogenei che fungono spesso da base, da tela sulla quale giustapporre ulteriori appunti e idee. Se volessimo individuare alcune costanti nel metodo lavorativo di Festa Campanile e dei suoi collaboratori potremmo anzitutto rintracciare due tendenze opposte: da un lato una particolare scrittura telegrafica e scarna con la quale il regista individua e delinea, nel breve spazio di poche righe, ipotetiche sinossi e personaggi. Dall'altro lato, invece, una a tratti ossessiva e minuziosa riscrittura dei trattamenti con un costante (e anch'esso altrettanto ossessivo) riutilizzo delle medesime situazioni e categorie umane. Quest'ultimo aspetto sarà al centro del prossimo paragrafo dedicato a *Il merlo maschio* (1971), mentre nelle pagine seguenti ci concentreremo sulla prima tendenza qui delineata.

Sfogliando i materiali preparatori scritti dal regista e dai suoi collaboratori è facile imbattersi in fogli sparsi con impressi rapidi appunti facilmente avvicinabili alla battuta, alla freddura, alla caricatura, talvolta persino allo slogan. Il regista è solito tracciare le proprie idee a margine di ritagli di giornale o su singoli fogli utilizzando una peculiare scrittura che potremmo definire "episodica", ossia una scrittura che scinde il film da farsi in micronarrazioni autoconclusive e indipendenti. Un chiaro esempio di questa scrittura si può ritrovare nel progetto non realizzato intitolato *La capannina*, film che con molta probabilità fu concepito tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, e che sarebbe rientrato a pieno titolo all'interno del cosiddetto filone dell'*Italian beach movie*[9]. Non è questa la sede per approfondire tematiche e struttura del progetto, pertanto ci concentreremo in particolare su due pagine di appunti che ci avvicinano maggiormente al focus trattato in questo saggio. Da un lato, il primo documento (figura 1) contiene un elenco dei maggiori snodi che compongono il film corale in questione, attraverso una semplice e scarna descrizione dei protagonisti. «Lo scroccone», «la madre giovane con la figlia giovane», «il padre anzianotto con la figlia giovane», «il marito condiscendente con l'ex amore della moglie: ora pezzo grosso», «la donna che crede col matrimonio di cominciare a essere libera. L'uomo crede di cominciare a stare tranquillo» e così via. Sono questi i rapidi ritratti, poi svilup-

in cui si erano riuniti. Questa, secondo il ricordo di Jemma, sarebbe stata la risposta stizzita data dall'oste Settimio alla richiesta di un foglio di carta. A. Pergolari, *Pasquale Festa Campanile*, cit., p. 49.

8 Ricordiamo, infatti, che gran parte della produzione cinematografica di Festa Campanile tra fine anni Sessanta e Settanta potrebbe indurci a «scomodare le più bizzarre teorie psicanalitiche». Molti personaggi creati dal regista, infatti, «non riescono più a tenere il ruolo per il quale sono programmati tramite imprinting [...] per via degli impulsi rimossi che emergono dalle profondità dell'inconscio». G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2013, pp. 187-189.

9 Il progetto potrebbe essere avvicinato per certi versi a *Vacanze ad Ischia* (M. Camerini, 1957), film che vede tra gli sceneggiatori lo stesso Festa Campanile. Per un approfondimento sul filone balneare italiano si veda il recente contributo di C. Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2021.

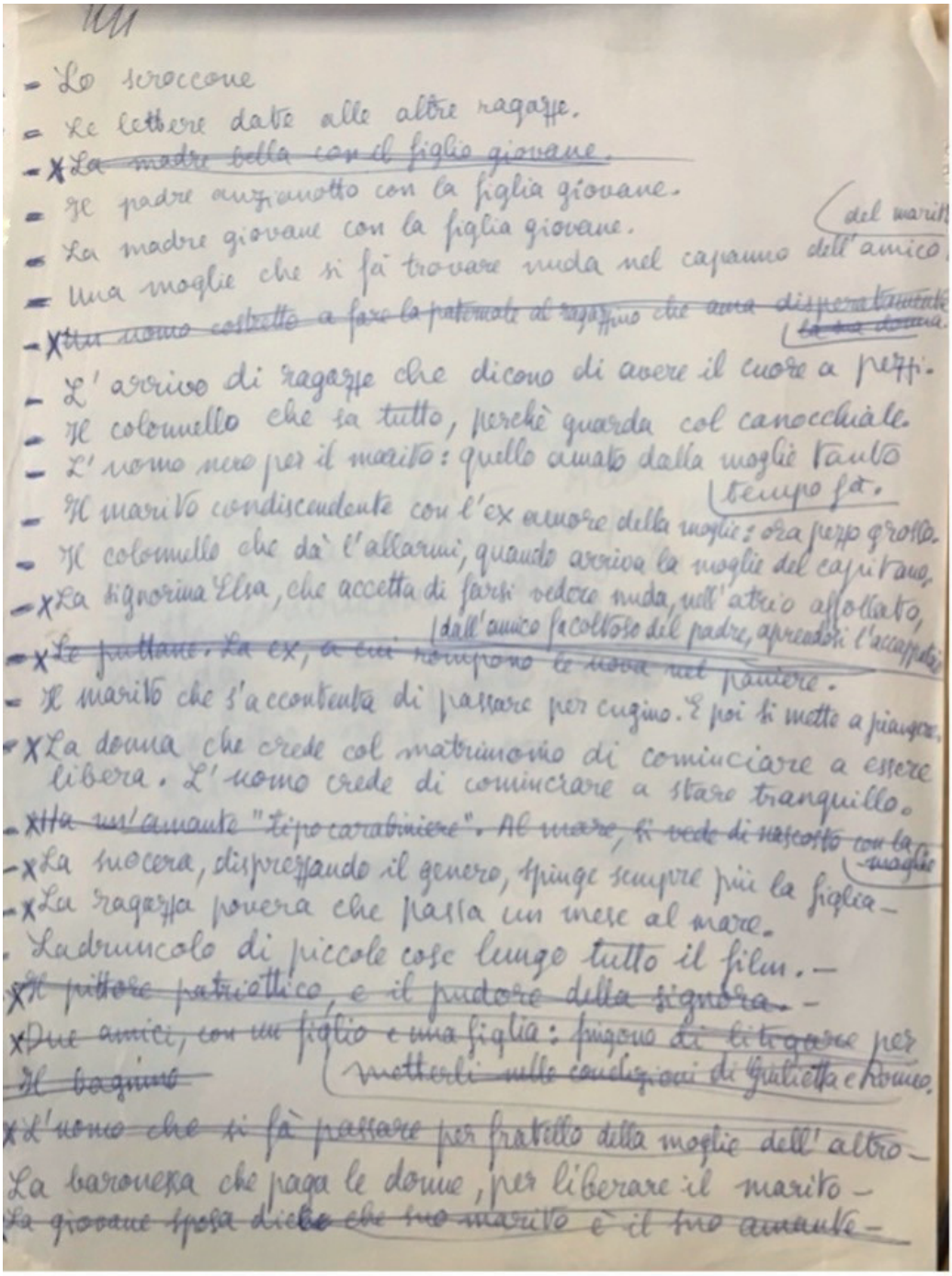


Figura 1. Progetto non realizzato *La capannina*, Archivio storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Pasquale Festa Campanile, PQFC0132.

pati in altri appunti, che gettano le basi per le differenti linee narrative che comporranno il film. Siamo di fronte ad un vero e proprio inventario, un catalogo di tipi umani, di luoghi, costruzioni e comportamenti sociali che, come già accennato, torneranno incessantemente nella produzione cinematografica e letteraria di Festa Campanile.

Dall'altro lato (figura 2) troviamo un ulteriore ampliamento del catalogo umano proposto dal regista e dal suo entourage in un documento che raccoglie, al fianco di brevi biografie femminili, il relativo nominativo di alcune celebri attrici. Questo appunto ci è particolarmente utile soprattutto perché ci permette di datare il progetto stesso attraverso una lettura incrociata delle descrizioni fornite dal regista e delle filmografie delle attrici indicate; al di là della componente ludica data dai possibili intrecci, però, l'aspetto sul quale ci preme ragionare da un punto di vista metodologico è il ruolo rivestito dalle figure attoriali all'interno dei documenti d'archivio qui selezionati. Nelle annotazioni proposte in quest'ultimo documento, in particolare, l'attore diviene una sorta di Carbonio 14, un elemento che ci permette, attraverso la sua semplice presenza, di datare un'opera non realizzata. D'altro canto, il catalogo di tipi umani e di relative figure divistiche e attoriali che Festa Campanile utilizza a più riprese, e che egli amplia a seconda del contesto all'interno del quale si trova ad operare, ci dà una chiara indicazione del ruolo rivestito dagli attori stessi all'interno delle dinamiche produttive, nonché della posizione che essi occupano all'interno dell'immaginario cinematografico dell'epoca. Sarebbe interessante ragionare, ad esempio, sulla triade che vede

> L'ex puttana moglie ~~del ministro~~ di un pezzo grosso: ~~Magali Noël~~
> La moglie che posa nuda: ~~Anita Ekberg~~
> La capa delle puttane: Sandra Milo.[10]

Le attrici scelte (due di queste poi depennate), legate ad una tipologia di ruolo non del tutto scevra di significati e rimandi, non possono che suggerirci una parentela con la koinè felliniana successiva o contemporanea alla lavorazione de *La dolce vita* (F. Fellini, 1960). Mentre la duplice presenza di Claudia Mori, inizialmente scelta come «la ragazzina, al primo amore» e poi come «commessina moderna», ci suggerisce forse un legame con il Festa Campanile impegnato nella lavorazione di *Rocco e i suoi fratelli* (L. Visconti, 1960), un film che vede la partecipazione, oltre a Claudia Mori, di una giovane Claudia Cardinale[11], anch'essa scelta dal regista melfitano come ideale «commessina». Fa senz'altro riflettere, infine, il ruolo dato alla «pettegola» Franca Valeri, un personaggio certamente in linea con gran parte della produzione radiofonica, cinematografica e televisiva dell'attrice tra anni Cinquanta e primi Sessanta.

Il caso Cardinale ci suggerisce anche di allargare la prospettiva ai Production Studies, soprattutto in riferimento al ruolo decisivo che la diva occupa in questi anni all'interno delle

10 Progetto non realizzato *La capannina*, Archivio storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino (d'ora in poi AMNC), Fondo Pasquale Festa Campanile (d'ora in poi FPFC), PQFC0132.

11 Per uno studio approfondito della figura dell'attrice si rimanda a C. Jandelli, *Tre studi su Claudia Cardinale*, Marsilio, Venezia 2022

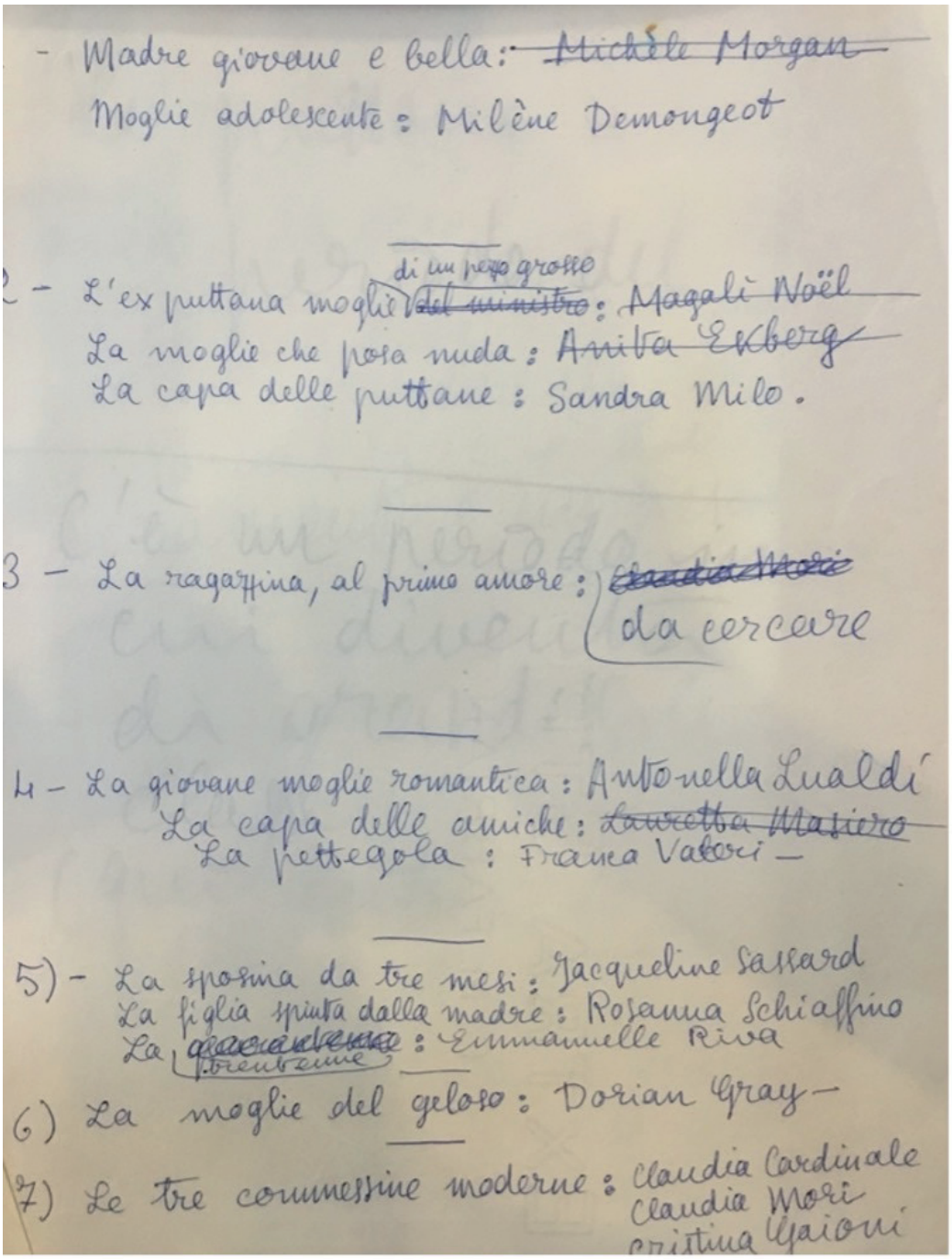


Figura 2. Progetto non realizzato *La capannina*, Archivio storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Pasquale Festa Campanile, PQFC0132.

strategie commerciali messe in atto dalla Vides di Franco Cristaldi, recentemente studiate da Barbara Corsi[12]. In particolare le strategie consistevano nella scoperta di nuovi divi e nuove figure, e nella stesura di un contratto (spesso in esclusiva) di lunga durata, che rivelavano gli intenti della casa di produzione: la «condivisione di un progetto fra produttore e artisti». L'unione dei due comparti della filiera filmica si orientava verso la cosiddetta caratura, ossia la «compartecipazione degli autori e/o dei membri del cast ai costi e agli utili del film»[13]. Ci troviamo in un quadro produttivo nel quale l'attore è figura di interscambio tra procedimenti di natura differente, a livello di prassi registico-produttiva e a livello di immaginario in evoluzione.

Studiare i progetti non realizzati, i trattamenti, le sceneggiature e i materiali di natura produttiva attraverso la lente degli attori si rivela dunque utile per almeno due motivi principali: da un lato l'attore diviene un "materiale databile" in grado di darci informazioni aggiuntive rispetto a documenti la cui collocazione temporale risulta particolarmente ostica. Dall'altro lato, possiamo osservare eventuali riferimenti alla koinè attoriale come tappe aggiuntive e intermedie tra l'ideazione del film e le successive fasi legate al casting (o in questo caso *type casting*[14]); sposando le parole di Pamela Robertson Wojcik in merito alla necessità di «to relate performance style more consciously to casting practices»[15], ci sembra utile considerare questi materiali per estendere le acquisizioni teoriche intorno all'attore e alla performance attoriale, prendendo in considerazione l'intero ciclo vitale del performer, fin dalle sue prime apparizioni su carta.

2. Uno, nessuno, centomila merli maschi

Niccolò Vivaldi, protagonista di quello che è considerato "*il* film d'autore" di Festa Campanile, incarna una tipologia maschile cui il regista melfitano sembra particolarmente interessato. Se nel racconto di Luciano Bianciardi che ha ispirato il film la caratterizzazione del protagonista è piuttosto scarna e abbozzata, è proprio su questo aspetto che il regista invece si sofferma con attenzione tornando, in varie fasi della sua carriera, a colorare e tratteggiare questo particolare identikit di uomo «sconfitto nella vita […], senza personalità, addirittura senza identità»[16].

Troviamo una prima traccia del futuro "merlo maschio" all'interno di un progetto non realizzato intitolato *Eugenio si scrive Carla*[17], nel quale il personaggio principale, Eugenio,

12 B. Corsi, *Un ettaro di cielo e 39 di terreno. Storia d'impresa di Franco Cristaldi*, Marsilio, Venezia 2021.

13 Ivi, p. 75.

14 Per un inquadramento di carattere teorico sulla nozione di *type casting* si veda P. Robertson Wojcik, *Typecasting*, "Criticism", 45, 2, 2003; si veda inoltre C. Jandelli, *Sulla recitazione di Marilyn Monroe. La recita della seduzione*, "Acting Archives Review", III, 5, 2013; A. Scandola, *La recitazione 'invisibile'. Modelli di performance nel cinema classico hollywoodiano*, "Acting Archives Review", V, 10, 2015.

15 P. Robertson Wojcik, *Typecasting*, cit., p. 244.

16 Trattamento de *Il merlo maschio* [*Il supermaschio*], AMNC, FPFC, PQFC0044, p. 3.

17 Progetto non realizzato, Trattamento di *Eugenio si scrive Carla*, AMNC, FPFC, PQFC0141.

ricalca perfettamente l'invisibile Niccolò Vivaldi, un uomo dall'esistenza grigia che prova «un certo compiacimento, una gioia segreta, una felicità oscura» nel mostrare la propria moglie nuda a ospiti di prestigio e amici. «Quegli sguardi mi davano soddisfazione e mi ricompensavano della mia inesistenza e mediocrità»[18]: con queste parole Festa Campanile tratteggia l'ossessione di Eugenio, così simile a quella descritta nel *Merlo maschio*, film nel quale il protagonista utilizza l'esposizione della corporeità della moglie come rivincita e come «aumento del suo prestigio di maschio»[19].

Ci pare dunque che anche Niccolò Vivaldi possa rientrare a pieno titolo tra le categorie delineate e utilizzate a più riprese dal regista, tra quei sintetici ed essenziali profili cui affiancare un volto più o meno noto di attore. Se nel progetto non realizzato de *La Capannina* questi volti non trovarono mai una fusione effettiva con il loro rispettivo identikit, nel *Merlo maschio* la tipologia umana descritta da Festa Campanile prende vita nelle sembianze di Lando Buzzanca. Corpo certamente non scontato, imprigionato fino a quel momento in ruoli di gallo siciliano e maschio inebetito, Buzzanca viene apprezzato in questo ruolo soprattutto dal pubblico francese e trova una "seconda vita" con questo film. Con *Il merlo maschio* ci troviamo in sostanza dinnanzi ad un contesto creativo e produttivo che prevede la ricerca dell'attore e che promette, in alcuni casi, un innalzamento, una rinascita o persino, come nel caso di Lando Buzzanca, un'*invenzione* divistica. Il "merlo maschio" delineato da Campanile nei diversi trattamenti e nelle sceneggiature è dunque un materiale che attende di essere plasmato dall'attore e dal film stesso. Vedremo, nel corso dei paragrafi che seguiranno, come questa condizione troverà un sostanziale ribaltamento nella produzione cinematografica degli anni Ottanta.

Non abbiamo informazioni circa il reclutamento di Buzzanca all'interno del film, né sappiamo se il volto dell'attore fosse impresso nella mente del regista e del suo entourage già in fase di lavorazione. Possiamo dedurre, però, che le idee di Festa Campanile circa il personaggio femminile di Costanza (Laura Antonelli) fossero maggiormente delineate, poiché all'interno dei trattamenti del *Merlo maschio* troviamo alcune interessanti indicazioni in merito.

> Lo dico perché se un regista di cinema dovesse per caso leggere questa storia, dovrei ricordargli che la vera Costanza somiglia molto di più a Jeanne Moreau che a Brigitte Bardot. Costanza viene trasformata, innalzata e degradata a sesso – a seconda dei punti di vista – della fantasia esaltata di Niccolò[20].

Ancora una volta, anche in questo caso, torna l'idea di catalogo attoriale tratteggiata nelle pagine precedenti; un catalogo esteso, internazionale (lo si è visto anche nei nomi elencati in figura 2), che permette istantaneamente di indirizzare il lettore, il regista e il produttore verso un preciso corpo e volto. Allo stesso modo è facile incontrare annotazioni, anche in

18 Idem.
19 Trattamento de *Il merlo maschio*, cit., p. 48.
20 Ivi, p. 26.

sceneggiatura, che caratterizzano personaggi secondari: «un tipo alla Gianrico Tedeschi, con una gran testa di capelli» è ad esempio la nota che accompagna la descrizione del medico[21] e che in un certo senso anticipa la partecipazione dell'attore in tutt'altra veste all'interno del film. Tedeschi, infatti, è l'attore scelto per interpretare il direttore d'orchestra all'interno della quale suona Niccolò, ed è un personaggio che nel corso delle stesure della sceneggiatura assume un ruolo via via maggiore. Nella stesura definitiva e nel film stesso, infatti, il direttore d'orchestra viene utilizzato come ideale amante di Costanza, come miccia in grado di accendere all'istante la gelosia di Niccolò. In una scena del film vediamo il protagonista proiettare su un telo, disposto in camera da letto, il fotomontaggio di Costanza nuda, tra le braccia del direttore d'orchestra. La fotografia, utilizzata a mo' di prova inconfutabile del tradimento, scatena così la fantasia di un Niccolò «sempre più complicato e lussurioso»[22]. La scena in questione, però, era stata immaginata in modalità del tutto differenti nel primo trattamento:

> Niccolò proietta sullo schermo gigante una diapositiva in cui si vede Costanza che si dibatte, nuda, tra le braccia di Michel Piccoli, il quale ignora naturalmente che la donna che sta stringendo a sé non è più Catherine Deneuve ma la scialba moglie di un oscuro orchestrale della provincia di Verona[23].

Michel Piccoli e Catherine Deneuve, ulteriori riferimenti ad una koinè attoriale d'oltralpe dopo le già citate Moreau e Bardot, rimandano evidentemente all'immaginario buñueliano di *Belle de Jour* (L. Buñuel, 1967) e incarnano modelli inaccessibili, lontani anni luce dalla realtà provinciale raccontata nel *Merlo maschio* e rappresentata esemplarmente dagli anonimi e scialbi Niccolò e Costanza. Nella stesura definitiva Piccoli lascia però il posto ad un altro divo internazionale:

> Niccolò si alza, va ai due proiettori. Accende il primo e proietta sullo schermo l'immagine di Costanza nuda. Accende il secondo e, a fianco di Costanza, appare una foto di Marcello
> Mastroianni. Niccolò si avvicina minaccioso verso Costanza.
> Niccolò: ma è Marcello Mastroianni.
> Costanza (compunta): sì…
> Niccolò (inquisitorio): e quando l'hai conosciuto?
> Costanza: al Lido, stava girando un film a Venezia… non ho resistito, Niccolò… perdoname… e poi lui me diceva "Costanza, me piasi, me ecciti, sa, famo 'sto peccatuccio"[24].

21 Sceneggiatura de *Il merlo maschio* [*Il supermaschio*], AMNC, FPFC, PQFC0046, p. 75
22 Sceneggiatura de *Il merlo maschio*, AMNC, FPFC, PQFC0047, p. 362.
23 Trattamento de *Il merlo maschio*, cit., p. 57.
24 Sceneggiatura de *Il merlo maschio*, AMNC, FPFC, PQFC0047, p. 245.

Ci pare interessante l'idea di porre Marcello Mastroianni al centro della fantasia erotica costruita minuziosamente da Niccolò con l'aiuto di astuzie tecnologiche e creativi fotomontaggi. Dietro la scelta del divo di Fontana Liri, vincitore nel 1970 del premio per la migliore interpretazione maschile al XXIII Festival di Cannes con il film *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* (E. Scola, 1970), scorgiamo infatti un'operazione sapientemente costruita attorno all'immagine pubblica e divistica di Mastroianni, ma anche attorno alla stratificazione di ruoli fino ad allora interpretati dall'attore.

Ci sembra, infine, che attraverso l'esplicito riferimento a volti noti dello spettacolo italiano e non, Pasquale Festa Campanile e il suo entourage si relazionino, sottotraccia, con un certo cinema d'autore. Questo tratto si fa particolarmente evidente nelle note di lavorazione presenti nella sceneggiatura del *Merlo maschio*, scritte presumibilmente da Ottavio Jemma[25]. Tra le altre troviamo ad esempio riferimenti espliciti ad una produzione cinematografica d'autore precedente alla lavorazione del film:

> TUTTA LA SCENA AVVIENE IN UN SILENZIO DEL MARIENBAD (CIOÈ LA CARICATURA DI MARIENBAD). L'ANNO SCORSO AD ABANO TERME, INSOMMA[26].

O ancora:

> VOLENDO, CARO PASQUALONE, SI POTREBBE MONTARE SU QUESTA ENTRATA A VERONA LA SCENA DEL TENENTE MAHLER CHE VIENE FUCILATO SOTTO LA FORTEZZA, PROPRIO A VERONA, NEL FILM DI LUCHINO VISCONTI. NON SO SE LA CITAZIONE TI PIACCIA, MA POTREBBE ESSERE UTILE[27].

Le due note di lavorazione qui estrapolate, riferibili ai film di Resnais e Visconti, vanno lette esattamente con la medesima prospettiva delineata nelle pagine precedenti. Nei materiali presi in esame, infatti, si scorge a più riprese una medesima tendenza che vede regista e sceneggiatori attingere a un serbatoio di immagini e figure circolanti all'interno della produzione cinematografica passata e coeva, con il tentativo di instaurare un dialogo (che si abbassa a caricatura) con le forme del popolare; un dialogo che non sempre trova effettivo riscontro nei prodotti filmici realizzati.

3. Scrittura e attorialità: il peso degli interpreti nell'industria culturale degli anni Ottanta

Nel corso degli anni Ottanta il lavoro di Festa Campanile si diversifica in modo evidente: anche se non firma più sceneggiature, comprese quelle dei propri film, partecipa ugualmente

25 Questa nostra supposizione prende forma grazie all'introduzione di Jemma al libro di Pergolari, nella quale lo sceneggiatore si rivolge direttamente e a più riprese a Festa Campanile utilizzando vezzeggiativi e nomignoli utilizzati anche nelle note di lavorazione.

26 Sceneggiatura de *Il merlo maschio*, AMNC, FPFC, PQFC0047, p. 163.

27 Ivi, p. 299.

alla progettazione e alla "scrittura" delle sue opere, soprattutto adattando per il grande schermo romanzi che lui stesso dà alle stampe. L'operazione scrittoria di Festa Campanile si articola intorno a due assi di lavoro: da una parte un interesse verso narrazioni specifiche, successivamente trasformate in romanzi di per sé già adattabili per il cinema (e dunque l'uso di una scrittura romanzesca già predisposta alla trasformazione cinematografica). Dall'altra parte la capacità di intessere legami e collaborazioni con personalità peculiari dell'industria culturale dell'epoca: è così che il regista si avvale dell'aiuto di sceneggiatori con cui già collabora dagli anni Sessanta (come Jemma), ma anche di nomi nuovi nel panorama della scrittura per il cinema, come quello di Enrico Oldoini. Quest'ultimo, regista che si afferma nei primi anni Ottanta, è riconosciuto come sceneggiatore di riferimento della nuova commedia italiana, il quale co-firmerà alcuni film decisivi per il rilancio del genere come *Borotalco* (C. Verdone, 1982), *Son contento* (M. Ponzi, 1983), *Acqua e sapone* (C. Verdone, 1983)[28].

Prima di addentrarci nelle dinamiche di configurazione dei personaggi attraverso alcuni documenti d'archivio, è di una certa importanza chiarire due aspetti a margine. Il primo riguarda il cambiamento strutturale del panorama divistico e recitativo italiano già a partire dagli anni Settanta, ma che trova compiutezza nel decennio successivo, in consonanza con il cambiamento del sistema mediale e la crisi del cinema italiano in concorrenza con la diversificazione televisiva[29]. In questo complesso panorama la variazione del sistema dei generi, e in particolare della commedia, obbliga un ricalibramento anche nella scelta degli attori, nella ideazione dei ruoli e nella stesura dei copioni e dei dialoghi[30], che lasciano ampio spazio alla generazione dei "nuovi comici", veri protagonisti della commedia italiana del decennio[31]. Da questo punto di vista il peso – contrattuale, simbolico e culturale – dell'attore cinematografico diviene determinante e sembra essere il vero motore delle scelte dei produttori e dei registi; ciò in parte accadeva anche nel periodo aureo del cinema italiano, ma nel nostro caso si assiste a una pratica consolidata che riguarda la maggior parte degli attori di successo (Celentano, Pozzetto, Abatantuono, Montesano), i quali da un lato sono sempre più richiesti – incarnando la condizione essenziale attorno cui costruire le storie e

28 Sulla sceneggiatura e sul ruolo di sceneggiatori che partecipano al rilancio della commedia si veda V. Zagarrio, *Morte e rinascita del "mestiere". Sceneggiatori e sceneggiature anni '80-'90*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit., pp. 221-263.

29 Si veda V. Zagarrio (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. XIII – 1977-1985*, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2005; sul comparto industriale e le dinamiche della crisi del cinema B. Corsi, *Alle origini della crisi. Industria e mercato*, in Ivi, pp. 329-346. Rispetto agli immaginari in mutamento nel contesto mediale e visuale si rimanda anche a P. Mattera, C. Uva (a cura di), *Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere*, "Cinema e storia", 2012; L. Malavasi (a cura di), *Italia, anni Ottanta: immagini, corpi, storie*, "Bianco e Nero", 585, 2016.

30 Sui cambiamenti della sceneggiatura nel più ampio contesto di una "crisi" del cinema italiano del periodo si veda I. Perniola, *Sceneggiatura e sceneggiatori*, in V. Zagarrio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 237-251: andrebbe oggi forse riletta la questione della sceneggiatura italiana dagli anni Settanta in poi, sulla scia di un rinnovamento storiografico occorso in relazione al periodo, e in funzione di un'analisi del sistema mediale nel suo complesso e della riscoperta di percorsi minori, di singole pratiche di scrittura per il cinema, in un quadro di intrecci e legami tra produzione, scrittura, recitazione e autorialità.

31 Per un inquadramento dell'immaginario attoriale del decennio, in riferimento soprattutto ai nuovi comici, si rimanda a G. Rigola, *Sembianza e norma. Corpi comici, performance e immaginario attoriale*, in L. Malavasi (a cura di), *Italia, anni Ottanta*, cit., pp. 17-28.

i film –, e dall'altro collaborano alla stesura del personaggio, modellando il loro ruolo fin dalla scrittura preparatoria. Jemma, ricordando polemicamente l'avanzante ruolo degli attori, dichiara:

> nei tempi in cui Pasquale e io abbiamo lavorato insieme, anche il cinema italiano, come certi paesi del Sudamerica, viveva sotto il regime dei colonnelli. Mi spiego: c'erano una mezza dozzina o poco più di attori, quelli maggiormente graditi agli spettatori e ritenuti garanti di un sicuro risultato economico, i quali possedevano un enorme potere sul film di cui erano protagonisti ed erano stati ribattezzati per questo, con garbata ironia, "i colonnelli". Prima ancora di leggere un soggetto, commissionarne lo sviluppo a uno scrittore, concertare con un regista quali fossero gli attori giusti per interpretarlo, un produttore si preoccupava di catturare uno di questi "colonnelli" (parlo soprattutto dei grandi "comici", Sordi, Tognazzi, Manfredi, Villaggio, Celentano, Vitti, Pozzetto, Montesano) con un contratto, per il tempo e per la data in cui l'attore era disponibile. Solo quando fosse riuscito ad assicurarsi questo "vantaggio", cominciava a preoccuparsi del resto. E se la data del contratto era vicina, poniamo tre o quattro mesi, bisognava scapicollarsi a trovare entro quei termini un'idea gradita al "colonnello" e svilupparla, e sceneggiarla[32].

Il secondo aspetto da tenere in considerazione riguarda proprio il rapporto tra il peso contrattuale degli attori e le produzioni coinvolte, nel cangiante sistema industriale del cinema italiano. Sono differenti gli esempi di case di produzione che affidano i loro film ad attori popolari e in grado di ottenere un grande successo al botteghino, soprattutto per contenere i rischi di mancato introito: potremmo nuovamente citare la Vides Cinematografica SPA che in questi anni sceglie soprattutto i comici «provenienti dal cabaret e dalla televisione»[33], come ricorda Corsi. Nel caso di Festa Campanile le questioni sono complesse: il regista sembra adattarsi, insieme ai suoi collaboratori Jemma e Oldoini, alla supremazia della scelta attoriale che determina la riuscita del film, a seconda dei produttori coinvolti. Prendiamo il caso di Achille Manzotti, che rappresenta Renato Pozzetto e quindi co-produce film come *Nessuno è perfetto* (1981), *Porca vacca* (1982) e *Un povero ricco* (1983); l'attore compare anche tra i co-sceneggiatori del primo e firma da solo il copione dell'ultimo. Proprio il caso di quest'ultima pellicola permette di esemplificare al meglio l'apporto decisivo degli attori e la supremazia del comparto produttivo rispetto a quello registico. Il progetto del film nasce dalla penna di Jemma, che lavora (insieme a Francesco Venturoli) a un soggetto molto diverso dal prodotto finale: tra i documenti dell'Archivio Festa Campanile rinveniamo un trattamento (titolato *Ricco e povero ultimo*[34]) composto da diversi fogli sparsi dattiloscritti raccolti in una cartelletta. Il trattamento, oltre al titolo di lavorazione, reca il nome del soggetto ancora provvisorio, *Crazy Crash*: si tratta di una versione ancora vaga del soggetto, dai toni melanconici, che racconta di una sorta di "esperimento sociale" nel quale un

32 O. Jemma, *Prefazione*, in A. Pergolari, *Pasquale Festa Campanile*, cit., p. 41.
33 B. Corsi, *Un ettaro di cielo e 39 di terreno*, cit., p. 108.
34 Trattamento di *Un povero ricco* [*Ricco e povero*], AMNC, FPFC, PQFC0057.

uomo borghese si interessa alla dimensione della povertà e la vuole a tutti i costi applicare alla sua esistenza. I personaggi sono già quasi del tutto delineati ma le ambientazioni sono tutte romane, mentre successivamente il film viene ambientato e girato a Milano. Troviamo anche un'altra fonte utile, ossia la sceneggiatura di lavorazione (dattiloscritta con ampie correzioni manoscritte)[35], che reca appunto vistosi cambiamenti. Vi sono precisi riferimenti alle location[36], spostate da Roma a Milano, quasi sempre indicate con notazioni a mano accanto alle scene interessate; e in particolare la sceneggiatura mostra una chiara direzione commedica del racconto, che non è difficile imputare al diretto intervento del protagonista, Renato Pozzetto, e più in generale alla "atmosfera" e ai caratteri che ruotano intorno ai ruoli di questi anni dell'attore: la comicità surreale e *slapstick*, i tormentoni, la progressione narrativa indirizzata al meccanismo comico. Lo stesso Jemma rivela di aver ritirato la sua firma dallo script, dichiarandone anche le ragioni:

> L'unico film diretto da Pasquale da cui mi sentii costretto a ritirare la firma della sceneggiatura fu *Un povero ricco*; ma le … come posso chiamarle: richieste di cambiamenti? O forse non è più giusto dire "pretese", "imposizioni" di cambiamenti? di Renato Pozzetto durante le riprese erano state tante e tali che, quando vidi in una saletta privata la copia appena uscita di stampa, non riconobbi assolutamente il film che avevo scritto[37].

Al di là del caso specifico, come si nota vi è un'evoluzione nel rapporto tra la scrittura preparatoria e la morfologia dei ruoli, sbilanciato verso il peso dei nuovi divi, che non solo accentrano l'interesse dei produttori e del pubblico, ma capitalizzano attorno a loro buona parte della filiera filmica, fin dal copione e dalle fasi progettuali della scrittura.

4. «Ciài presente Amanda Lear?». L'impiego degli attori e la performance queer

Gli esempi filmici citati, insieme ad altri che metteremo in campo a breve, ci permettono di ragionare sul rapporto tra alcuni materiali preparatori e le performance degli attori coinvolti, limitandoci ad alcune osservazioni relative al cinema degli anni Ottanta. Rispetto a questo tema emerge in particolare un aspetto dominante, che riguarda l'esplorazione delle questioni sessuali e di genere, osservate da svariate prospettive e differenti punti di vista, come già accennato per i casi dei decenni precedenti[38]. Risulta interessante che tali questio-

35 Sceneggiatura di lavorazione di *Un povero ricco*, AMNC, FPFC, PQFC0058.

36 Per fare un esempio, l'ufficio del protagonista Ronconi (scena 1) viene indicato con una nota a mano che specifica il reale luogo di riprese, nonché l'appuntamento fissato per girare la scena: «Mercoledì Via Brera 18 int. D ore 20,30»; Ivi.

37 O. Jemma, *Prefazione*, cit., p. 42.

38 I temi della coppia e della sessualità, anche nei termini della riflessione sull'identità maschile e femminile, evidentemente comuni a buona parte del cinema italiano del dopoguerra, attraversano molto cinema di Pasquale Festa Campanile fin dagli anni Sessanta, e si accompagnano alle stesse tematiche espresse nei romanzi e in parte della produzione sommersa dell'autore. Oltre ai titoli già citati, si pensi a *Le voci bianche* (1964), *La cintura di*

ni siano articolate attraverso l'artificio dell'equivoco, il trasformismo, il travestitismo e il *crossdressing*, che fin dai testi di sceneggiatura puntano fortemente sul peso simbolico degli attori e sul loro impiego recitativo. Un caso su cui soffermarsi è sicuramente *Più bello di così si muore* (1982), adattamento del romanzo di Antonio Amurri: attraverso una serie di gag e di spunti comici il personaggio di Spartaco (Enrico Montesano), piacente e corteggiato anche dagli uomini, viene costretto dagli eventi a travestirsi da donna per potersi prostituire e guadagnare di che vivere.

Nella scena 27 della sceneggiatura di lavorazione, nella quale Spartaco comincia la sua trasformazione verso il femminile, la moglie e il genero lo aiutano ad indossare seni di gommapiuma, parrucche, abiti e biancheria. Il genero consiglia, per la coppa del reggiseno,

> un numero due. Mo' la maggiorata mica va più tanto…[39]

Spartaco si prova «il mezza sera di seta color carminio» mentre Ottavia, la moglie, gli prende le misure dei fianchi. Il genero Agenore «si avvicina e palpa con disinvoltura una chiappetta», esclamando:

> … Qua non ciài bisogno de rinforzo: stai già bene de tuo…

Nella scena successiva la trasformazione è pressoché completa e dunque Spartaco, nella stanza da bagno, può finalmente vedersi nelle sue nuove (pur provvisorie) sembianze:

> [il volto] coperto dal fondo tinta che nasconde l'ombratura della barba, le labbra segnate dal rossetto, gli occhi illanguiditi dall'ombretto e dalle lunghe ciglia finte, le sopracciglia ridisegnate da una sapiente depilazione e da un tocco di matita, i capelli stirati sulla testa. Manca un niente perché sia il volto di una donna bellissima, e forse, ancor più che bellissima, interessante, una donna dallo "charme" appena ambiguo, un po' perverso, allusivo[40].

Nelle parti successive la performance dell'attore viene nuovamente interrogata attraverso la preparazione e l'"ammaestramento" da parte di Agenore su come si comporta una signora in società: i modi a tavola e nelle occasioni conviviali, i gesti, l'uso della voce. Agenore allena il protagonista a tenere la voce «bassa […] e più soffiata. Ciài presente Amanda Lear?» (figura 3), fino a consigliargli un trucchetto per sembrare più sofisticata:

castità (1967), *La matriarca* (1968), *Jus primae noctis* (1972), *Conviene far bene l'amore* (1975), *Come perdere una moglie… e trovare un'amante* (1978). I film degli anni Ottanta in particolare puntano sulle contraddizioni dei ruoli di genere, nel mutato contesto socio-culturale, proponendo personaggi e narrazioni particolarmente evocativi per l'epoca, attraverso il filtro della commedia e il pretesto dell'elemento comico. Come ricorda Pergolari, la commedia grottesca dei sentimenti e dei corpi nel decennio prende strade anche inattese: «si va dal racconto di un prete oggetto dei desideri di una ragazza (*Il prete ballerino*) a quello di un uomo che sposa un transessuale (*Nessuno è perfetto*), alla storia di un barone mammone che si innamora di un travestito (*Più bello di così si muore*)», A. Pergolari, *Pasquale Festa Campanile*, cit., p. 79.

39 Sceneggiatura di lavorazione di *Più bello di così si muore*, AMNC, FPFC, PQFC0054, p. 65.

40 Ivi, p. 67.

attento ar gioco della "esse". Me la devi porge quasi come 'na "zeta"…

Per costruire la performance del personaggio (e dell'attore) lo script si serve nuovamente di un immaginario attoriale, aggiornato al contesto mediale degli anni Ottanta: Amanda Lear rappresenta in qualche modo il simbolo di un'identità iconica e attoriale rinnovata, prototipo di un'ambiguità di genere utile – tanto nello script quanto nel film – alla resa performativa di Spartaco-Montesano.

Il gioco formativo entra talmente nel vivo che Agenore si perde ad osservare «con lo sguardo fisso e un po' torbido» lo spacco della gonna indossata dal cognato, «la coscia fasciata fino a metà dalla velatissima calza color fumo, e più oltre il tratto di pelle nuda perfettamente depilata», tanto da far esclamare al personaggio:

… A Spa'… vuoi sapé 'na cosa?… Io me te farei![41]

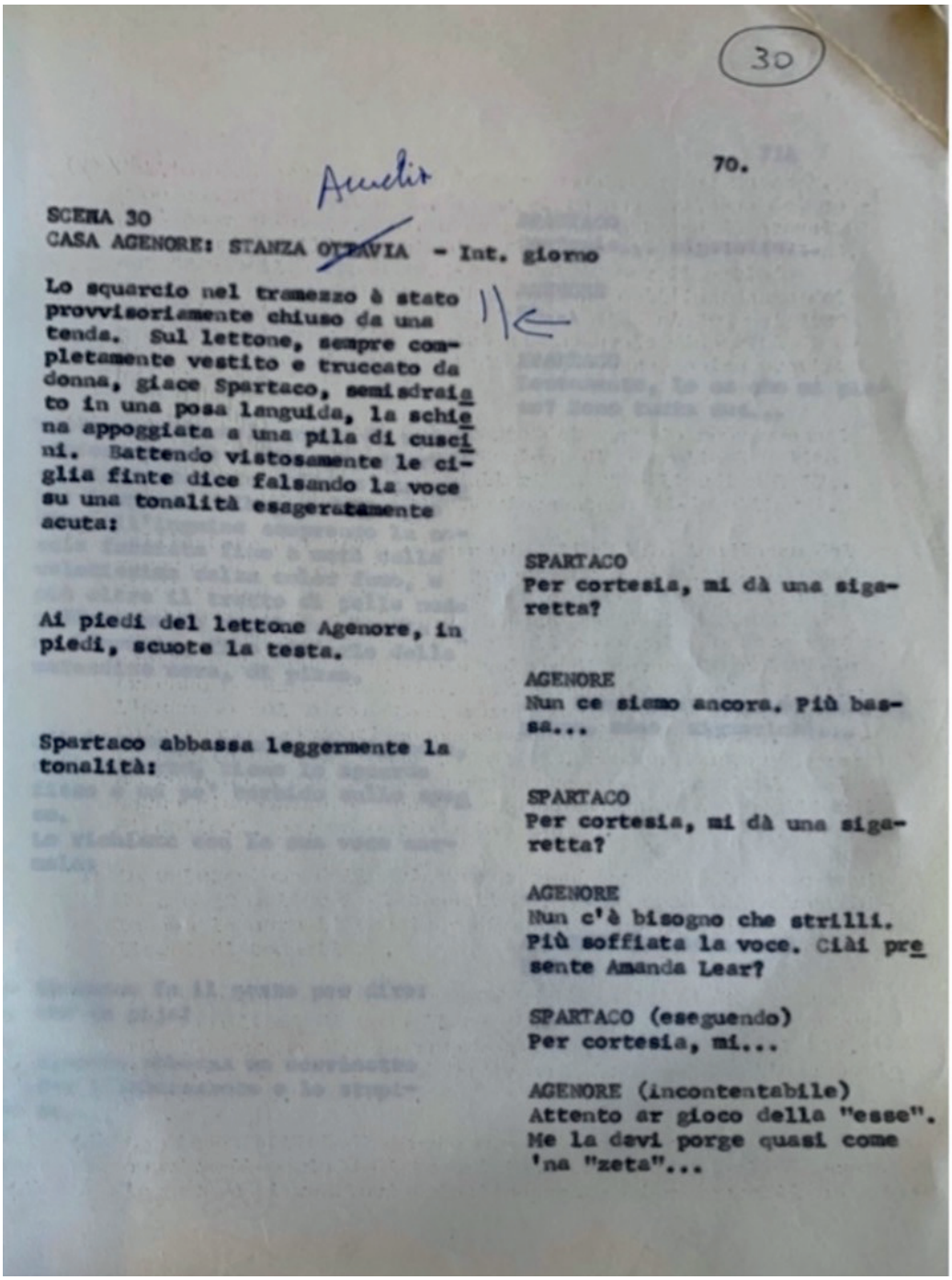
Anche il secondo episodio del dittico *Culo e camicia*, *Un uomo, un uomo… Evviva una donna!*, presenta medesime caratteristiche. Pozzetto interpreta un omosessuale (in coppia con Leopoldo Mastelloni) che incontra fortuitamente una donna e se ne innamora. Il plot è piuttosto semplice, ma l'episodio risulta interessante per svariati motivi, al netto di alcuni stereotipi e clichés nella rappresentazione della coppia omosessuale, anche in relazione al rientro simbolico nel canone etero-normativo del finale, nel quale si forma la nuova relazione eterosessuale. Una delle sequenze più rilevanti, a questo proposito, è sicuramente quella dell'indiavolato tango che Pozzetto e Mastelloni ballano nella loro abitazione. Questo stesso frammento è oggi valutabile in altra prospettiva grazie alla sceneggiatura archiviata nel Fondo, che presenta correzioni, aggiunte ed eliminazioni manoscritte, relative al posizionamento della camera, a piani e campi di ripresa, e al lavoro di Pozzetto. In sceneggiatura[42] la scena 16 prevedeva un'inquadratura sulla tavola imbandita, con la diffusione dall'impianto stereo di un «famoso tango ormai classico: Jalousie». A questo punto, al centro della stanza, doveva avvenire il ballo della coppia:

la chioma impomatata e lucente come un elmetto, abbigliato in un elegantissimo frack, Renato sta ballando, avvinto a una bellissima donna, vestita con sfarzo da "grand soirée", decolleté vertiginoso sulla schiena, acconciatura anni '20 alla Louise Brooks, parure di brillanti, scarpine di raso. Stenteremo qualche secondo prima di riconoscere che si tratta di un sapientissimo travestimento di Alberto Maria. Ballano in silenzio, gli occhi negli occhi, con grande perizia e intensa passione, un tango figurato: giravolte, piegamenti e contropiegamenti, promenade, casché[43].

41 Ivi, p. 71.

42 Ricordiamo che il progetto iniziale è di Jemma e Venturoli, mentre la sceneggiatura definitiva viene firmata da Ubezio, Jemma e Pozzetto.

43 Sceneggiatura (terza stesura) di *Un uomo, un uomo… Evviva una donna!*, AMNC, FPFC, PQFC0022, p. 38.



30

70.

Amelia

SCENA 30
CASA AGENORE: STANZA ~~OTTAVIA~~ - Int. giorno

Lo squarcio nel tramezzo è stato provvisoriamente chiuso da una tenda. Sul lettone, sempre completamente vestito e truccato da donna, giace Spartaco, semisdraiato in una posa languida, la schiena appoggiata a una pila di cuscini. Battendo vistosamente le ciglia finte dice falsando la voce su una tonalità esageratamente acuta:

SPARTACO
Per cortesia, mi dà una sigaretta?

Ai piedi del lettone Agenore, in piedi, scuote la testa.

AGENORE
Nun ce siamo ancora. Più bassa...

Spartaco abbassa leggermente la tonalità:

SPARTACO
Per cortesia, mi dà una sigaretta?

AGENORE
Nun c'è bisogno che strilli. Più soffiata la voce. Ciài presente Amanda Lear?

SPARTACO (eseguendo)
Per cortesia, mi...

AGENORE (incontentabile)
Attento ar gioco della "esse". Me la devi porge quasi come 'na "zeta"...

Figura 3. Sceneggiatura di lavorazione di *Più bello di così si muore*, Archivio storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Pasquale Festa Campanile, PQFC0054.

L'episodio girato dal regista melfitano effettua invece delle sensibili modifiche: la sequenza si inaugura immediatamente con il ballo, il personaggio di Alberto Maria (Mastelloni) indossa un abito vistoso con dettagli e inserti in piume, ma non ha nessuna parrucca, e anzi agita i suoi capelli che porta alle spalle, al naturale. Inoltre il tango scelto per il ballo è il celebre *Tango delle capinere*, brano composto negli anni Venti e interpretato da molti artisti, qui nella versione di Claudio Villa. L'elemento di divergenza più importante riguarda l'esibizione vera e propria dei protagonisti: in sceneggiatura non viene menzionata la durata del tango, ma si sottolinea che la scena dovrebbe velocemente passare alla successiva, dedicata ad un amarcord casalingo, con i due impegnati a riguardare alcune diapositive della loro relazione d'amore. In realtà la scena del tango ha nell'episodio un ruolo più importante, e viene caricata di senso proprio grazie all'investimento attoriale e alle performance degli interpreti: il tango dura in tutto quasi tre minuti (l'intera esecuzione del brano), quindi un tempo che si dilata rispetto all'intenzione originaria, per lasciare il posto a una scena che ricorda la *pochade* e la farsa. Il tango permette di mostrare la prestazione performativa degli attori, sicuramente estesa sul set anche grazie all'utilizzo della controfigura di Pozzetto (non annotato nei materiali di scrittura preparatoria): Mastelloni si muove snodato, lancia le gambe coperte dai collant sulle spalle del partner, si prodiga in casqués e giravolte; Pozzetto è volutamente più rigido, goffo, muove meccanicamente le braccia mentre la controfigura interviene nelle riprese da lontano, quelle più atletiche, in quei «piegamenti e contropiegamenti» già indicati nello script.

In conclusione del nostro lavoro, questa prima ricognizione sui materiali del regista ha inteso, prima di tutto, esplorare nuovi territori storiografici intorno alla sceneggiatura, con l'intento di interrogare la centralità e il ruolo dell'attore cinematografico fin dalla configurazione dei personaggi in fase preparatoria. Emerge la necessità di confrontarsi con un panorama frastagliato che deve tenere conto dei cambiamenti nel contesto produttivo e industriale del cinema italiano, delle reali fisionomie scelte nei prodotti filmici definitivi, ma anche della riflessione su una sorta di "performance in potenza" all'interno dello script, che può essere sempre meglio identificata, studiata e analizzata attraverso lo scavo d'archivio.

LA PAURA NUMERO UNO DI EDUARDO E GHIRELLI: UN TRATTAMENTO INEDITO PER UN FILM CON TOTÒ[1]

Massimiliano Gaudiosi

Nella lunga e proficua carriera di Eduardo De Filippo, il secondo dopoguerra corrisponde all'avvio di una febbrile attività cinematografica che sarà segnata, tra le altre cose, dagli adattamenti di alcuni capolavori teatrali come *Napoli milionaria* (1950), *Filumena Marturano* (1951) e *Questi fantasmi* (1954). Tra gli adattamenti considerati per il cinema e poi non realizzati c'era anche *La paura numero uno*, commedia che Eduardo aveva portato in scena nel 1950 e che, nella versione per il grande schermo, doveva essere interpretata da Totò. Di questo progetto, naufragato probabilmente per difficoltà con la censura, esiste una documentazione inedita presso l'Archivio Eduardo De Filippo, consistente in un soggetto, una scaletta e un trattamento del 1951 messi insieme dal drammaturgo in collaborazione con Antonio Ghirelli, giornalista che avrebbe occupato un posto di rilievo nel panorama intellettuale italiano del secondo novecento.

Nelle prossime pagine si proverà ad analizzare questo materiale per seguire da vicino le procedure di scrittura cinematografica di Eduardo, confrontando la versione inedita de *La paura numero uno* con l'omonima commedia. Il trattamento presenta molte variazioni rispetto al testo teatrale, e include una serie di gag in grado di valorizzare il talento di Totò, già coinvolto da Eduardo per il film *Napoli milionaria*. Altro aspetto degno di rilievo è quello dei riferimenti politici, molto più espliciti nel trattamento, e l'attenzione alla varietà delle ambientazioni per far uscire il racconto dai confini del palcoscenico. *La paura numero uno* consente infine una riflessione sulla contiguità tra lo schermo e la scena, sulla migrazione di temi e situazioni da un medium all'altro all'interno della produzione eduardiana, esempio di un cinema come quello italiano che, nel corso del Novecento, «rivela una singolare affinità di lunga durata con le pratiche della rappresentazione teatrale»[2].

1 Il trattamento de *La paura numero uno* è stato consultato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, deposito provvisorio dell'Archivio Eduardo De Filippo dal 2014 al 2018. Ringrazio il prof. Massimo Ghirelli per le informazioni biografiche fornitemi sul conto di suo padre. Sono inoltre debitore nei confronti del compianto Luca De Filippo, con il quale ebbi il piacere di parlare della ricerca confluita poi nel presente saggio.

2 C. Jandelli, *Centralità del teatro nel cinema italiano*, in P. Bertetto (a cura di), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2011, p. 328.

La guerra non è finita: da Napoli milionaria *a* La paura numero uno

Nell'estate del 1950, Eduardo presenta due opere legate dal tema della guerra: il 29 luglio debutta a La Fenice di Venezia la commedia *La paura numero uno*, mentre alla fine di settembre viene distribuito nelle sale il tanto atteso *Napoli milionaria*, adattamento del capolavoro andato in scena cinque anni prima. La sceneggiatura di *Napoli milionaria*, firmata da Eduardo con Piero Tellini e Arduino Majuri, "prolunga" temporalmente il testo teatrale: laddove l'originale del 1945, ambientato nel dopoguerra, termina con le parole di speranza del protagonista Gennaro Jovine («Adda passà 'a nuttata»), il film, «estendendo la durata dell'azione fino al 1950 e introducendo [...] riferimenti al pericolo di un nuovo conflitto, rispecchia quel clima di incertezza e di minaccia che caratterizza gli anni della guerra fredda»[3]. Il finale della pellicola, in cui emerge il personaggio di Pasquale Miele affidato alla maschera di Totò, include infatti un richiamo alle competizioni elettorali della neonata repubblica e allo spettro di una nuova ripresa delle ostilità.

Il tema della guerra fredda ispira anche la storia di Matteo Generoso, il protagonista de *La paura numero uno* interpretato da Eduardo: Matteo, che ha vissuto il trauma delle due guerre precedenti, vive nel terrore dell'esplosione di un nuovo scontro bellico, terrore confermato dall'ascolto della radio e dalla lettura dei giornali, zeppi a suo dire di allusioni a una catastrofe imminente. Per frenare le ossessioni di Matteo, arrivato a indebitarsi e a trascinare la moglie Virginia e la figlia Evelina dietro le sue assurde teorie, il cognato Arturo escogita coi parenti un curioso stratagemma: organizzando un falso notiziario radiofonico, fanno credere a Matteo che la terza guerra mondiale sia scoppiata davvero. Una guerra diversa, in cui tutti gli stati del mondo si combattono reciprocamente ma «in un clima sereno e piacevole di consapevole dignità protocollare»[4], senza oscuramenti e bombardamenti. Il trucco sembra funzionare, perché Matteo, vedendo confermate le proprie ansie, inizia a guardare con tranquillità alla sua vita. Anche in questo caso, il drammaturgo trae «effetti di *comicità fantastica* da una finzione non più assurda della realtà: una realtà che non aiuta a comprendere con certezza (a chi non è parte del gioco) se ci si trovi in pace o in guerra»[5]. Ma se Matteo è liberato dagli incubi, l'escamotage finisce per trarre in inganno la vicina di casa Luisa Conforto (interpretata da Titina De Filippo), che nelle guerre precedenti aveva perso i suoi cari: prendendo per vera la notizia radiofonica, Luisa giunge a murare in una stanza l'unico figlio che le è rimasto – Mariano, futuro sposo di Evelina – per impedirgli di partire soldato. Solo dopo diversi giorni Mariano riesce a fuggire e a sposarsi con Evelina, una volta che Matteo, scoperta tutta la verità, si riconcilia con la famiglia. Anche Luisa rinsavisce e prende coscienza del rapporto possessivo che la legava al figlio.

3 P. Quarenghi, *La paura numero uno. Nota Storico-teatrale*, in E. De Filippo, *Teatro. La cantata dei giorni dispari*, Tomo I, Vol. II, Mondadori, Milano 2007, p. 1163.

4 E. De Filippo, *La paura numero uno* (1950), in Id., *Teatro. La cantata dei giorni dispari*, cit., p. 1200.

5 A. Barsotti, *La paura numero uno. Nota storico-critica*, in E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, Vol. I, Einaudi, Torino 1995, p. 441.

A ben vedere, lo spunto della guerra su cui si impernia la commedia alimenta anche il finale del film *Napoli milionaria*, che a sua volta aggiorna il testo di partenza con la paura di una nuova "nuttata". Rispetto al clamoroso successo teatrale di *Napoli milionaria*, la reazione della critica a *La paura numero uno* è stata ben diversa. Se da un lato i critici dell'epoca lodano l'interpretazione di Eduardo e Titina, dall'altro esprimono delle riserve circa la fragilità dell'impianto narrativo e la sterzata repentina dal comico al drammatico, con donna Luisa che subentra a Matteo come protagonista indiscussa del terzo atto[6].

Allo stesso tempo, *La paura numero uno* finisce per essere strumentalizzata politicamente a causa del dibattito scaturito con lo scoppio della guerra di Corea: «la scelta di Eduardo di un tema caldo come quello della guerra viene così inquadrata da qualcuno all'interno di una sedicente strategia pacifista che nasconderebbe in realtà, in modo neanche troppo velato, una presa di posizione antiamericana»[7]. Fu forse per queste ragioni che il progetto di adattamento cinematografico, pensato sull'onda del successo del film *Napoli milionaria*, non ebbe la possibilità di giungere a una sua realizzazione, nonostante gli accordi stipulati con i produttori Carlo Ponti e Dino De Laurentiis e la possibilità di avere Totò come protagonista[8]. A parere di Antonio Ghirelli, che nella casa di Eduardo a Viareggio lavorò al trattamento de *La paura numero uno* e a una storia originale, anch'essa non realizzata, dal titolo *Roma-Livorno-Mosca*, il progetto venne abbandonato perché le forze governative ne ostacolarono la realizzazione:

> Una casa di produzione italiana finanziata con capitali americani, la "Costellazione Film", aveva offerto al grande artista un lauto contratto per girare tre film, nessuno dei quali naturalmente fu quello preparato a Viareggio […]. I dirigenti della "Costellazione" erano molto vicini alla Democrazia Cristiana e al sottosegretario con delega all'informazione e allo spettacolo, Giulio Andreotti[9].

Secondo questa testimonianza Eduardo sarebbe stato "distratto" dalle proposte, economicamente vantaggiose e utili per la ricostruzione del suo teatro San Ferdinando, che avrebbero consentito di girare *Marito e moglie* (E. De Filippo, 1952) e l'episodio *Avarizia ed Ira* per il film collettivo *I sette peccati capitali* (1952). Una pellicola da *La paura numero uno*, col suo personaggio ossessionato dalla terza guerra mondiale, poteva apparire politicamente pericolosa.

6 Cfr. M. Giammusso, *Vita di Eduardo*, Elleu, Roma 2004, p. 257.

7 P. Quarenghi, *La paura numero uno. Nota Storico-teatrale*, cit., p. 1171.

8 Cfr. P. Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, Edizioni Kappa, Roma 1995, pp. 26-27.

9 A. Ghirelli, *Una bella storia. Italia 1943-1956*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2001, p. 101. Ghirelli parla del progetto in un'intervista a cura del Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma "La Sapienza", la cui trascrizione è disponibile in *Eduardo De Filippo. L'uomo, l'arte e la commedia*, http://napolidieduardo.blogspot.com/2012/12/intervista-antonio-ghirelli.html.

In un'intervista in cui si annuncia la lavorazione del film, Eduardo conferma l'intenzione di restare fedele allo spirito dell'opera teatrale: a chi gli chiede se affidare la parte di protagonista a Totò implichi un'accentuazione del carattere grottesco del personaggio, egli risponde che ciò avverrà in misura minima[10]. In realtà, la lettura dei due fascicoli dattiloscritti conservati presso l'Archivio Eduardo De Filippo rivela una serie di interventi non secondari – come lo spostamento dell'ambientazione da Napoli a Roma – e un corposo sbilanciamento allo scopo di favorire le qualità attoriali del principe de Curtis[11]. Le paure del protagonista sono notevolmente amplificate, così come le soluzioni che egli adotta per prepararsi all'imminente esplosione della guerra. Dal soggetto del film, per esempio, si evince che oltre a mostrare una particolare predilezione per l'ascolto e la lettura dei notiziari come avviene nella commedia teatrale, Matteo invita la figlia e la nipote a studiare il russo e l'inglese per farsi tradurre i programmi delle radio internazionali. In aggiunta, egli trascorre «serate intere col colonnello in pensione che abita nel condominio a chiacchierare di strategia e a studiare i luoghi che non verranno sfiorati dalla prossima guerra, va a trovare di nascosto l'ex pezzo grosso che abita al terzo piano per fare senza parere un rapido corso di doppio giuoco»[12].

Rispetto al testo scenico, in cui le ossessioni del protagonista sono rese esplicite in un numero limitato di passaggi, qui si moltiplicano le occasioni paradossali per sottolineare la fissazione di Matteo, che cerca di instaurare buoni rapporti con fazioni politiche opposte e assicurarsi la sopravvivenza in caso di guerra. Allo stesso tempo, si mette in risalto la maggiore duttilità del personaggio pensato per Totò, e la sua camaleontica capacità di adattarsi alle situazioni più disparate in base alla convenienza. Il soggetto e il trattamento prevedono che, nel suo delirio, Matteo obblighi la famiglia a recarsi a messa ogni domenica e contemporaneamente ad assistere a «riunioni di partito estremista», per il quale egli si offre volontario per il volantinaggio. «Col capoufficio che è bigotto parla di messe, santi, discorsi del Papa e problemi di natura ecclesiastica, con l'usciere invece che è socialista di rivendicazioni, rivoluzioni ecc.»[13].

Gli interventi per "cucire" sul principe della risata il personaggio che a teatro era interpretato da Eduardo si riscontrano anche in avvio del trattamento, in cui la voce del narratore introduce le generalità del protagonista mentre l'intero schermo è occupato dalla sua carta d'identità. La macchina da presa si avvicina al documento fino a isolarne la fototessera: «La foto si anima e diventa un mezzo primo piano di Matteo Generoso (Totò)». La voce narrante presenta al pubblico la storia di Matteo, mentre questi si presta compiacente a

10 T. Chiaretti, *Totò sarà l'interprete della* Paura *di Eduardo*, "L'Unità", 2 ottobre 1951, p. 3.

11 Il primo fascicolo (Inv. 1443), raccolto in una cartellina sulla quale è scritto a mano «La paura n. 1 (per Totò)», contiene una scaletta di tre fogli e un soggetto di diciotto fogli, che sulla prima pagina riporta il titolo dattiloscritto «La paura numero uno» e il sottotitolo vergato a mano «(La paura della paura)». Nel secondo fascicolo (Inv. 1444) è contenuto un trattamento di centotredici fogli, che sulla copertina riporta il titolo dattiloscritto «La paura n. 1. Dalla commedia di Eduardo».

12 *La paura numero uno*, soggetto del film, Archivio Eduardo De Filippo [da qui in avanti AEDF], inv. 1443, p. 6.

13 Ivi, pp. 7-8.

tutte le richieste assumendo «atteggiamenti pensosi, addolorati, sorridenti, a seconda di quello che la voce suggerisce»[14]. La gamma espressiva e l'opportunismo del personaggio di Totò sono valorizzati in una serie di rapidi flashback che riassumono le tribolazioni della famiglia Generoso a cavallo della guerra, quando, prima di sfollare a Roma, abitava a Napoli. Se prima del conflitto Matteo è descritto in camicia nera nell'atto del saluto romano, con i bombardamenti e l'occupazione nazista della città lo si vede intento a nascondere il distintivo comunista all'occhiello[15].

Nel trattamento trovano posto addirittura classiche espressioni di Totò – alla riunione di condominio Matteo si dice stufo di sentir parlare di «simili quisquiglie e pinzillacchere» (p. 50) – e non mancano sequenze che sembrano pensate appositamente per l'estro burattinesco del comico napoletano, come quelle ambientate al manicomio e all'obitorio. Quando Matteo e il cognato Arturo, alla ricerca disperata di Mariano, chiedono informazioni presso il manicomio provinciale, il protagonista si intrattiene con alcuni ospiti della struttura che lo costringono «a rispondere, interrogare, e in capo a pochi minuti comincia a impappinarsi» (p. 73). All'obitorio, dove giungono col timore di poterci trovare Mariano, Matteo sviene alla vista di un cadavere e due addetti «credendolo un morto lasciato lì per sbaglio lo caricano su una lettiga e lo sbattono in una ghiacciaia» (p. 74).

Il talento di Totò viene valorizzato anche da alcune spalle comiche non previste nella commedia, come i personaggi di Dante Esposito e Romoletto, due napoletani sfaccendati che dopo la guerra si erano spostati nella capitale esattamente come il protagonista. La coppia, approfittando delle ossessioni di Matteo, gli propone tutta una serie di affari improbabili, come l'acquisto di una caverna dell'epoca neolitica, luogo che potrà funzionare da rifugio sicuro in caso di bombardamenti.

Le trasformazioni del testo teatrale

L'aggiunta di una location come la caverna, lungi dall'essere una spia di quella che, proprio nel 1951, Bazin definiva la maggiore eresia delle riduzioni cinematografiche di opere teatrali[16], costituisce un richiamo agli scellerati investimenti di Matteo cui si accenna nella commedia teatrale e diventa a sua volta spunto per alcune gag immaginate appositamente per il film. Accanto alla caverna, al manicomio e all'obitorio, tutti ambienti che offrono l'opportunità di sviluppare situazioni che nel testo scenico restano fuoricampo, vanno menzionati il distretto

14 *La paura numero uno*, trattamento del film, AEDF, inv. 1444, pp. 2-3.

15 Cfr. Ivi, pp. 2-6.

16 Bazin si riferisce al criterio invalso secondo il quale, per non scontentare il pubblico e per un complesso di inferiorità rispetto all'arte scenica, il film debba «necessariamente "essere più ricco" del teatro», sfoggiando il proprio armamentario tecnico e abbondando di riprese spettacolari. A. Bazin, *Teatro e cinema* (1951), in Id., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999 [1973] [ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris 1958-1962], pp. 153-154. Per una panoramica sui rapporti tra cinema e teatro cfr. F. Deriu (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Marsilio, Venezia 1999; M. Pellanda, *Cinema e teatro. Influssi e contaminazioni tra ribalta e pellicola*, Carocci, Roma 2012.

militare e il commissariato, due luoghi pubblici pensati per scene che avrebbero potuto determinare l'intervento della commissione di censura. Il distretto, più volte frequentato da Antonio[17], un divertente personaggio della commedia che il trattamento valorizza al punto da lasciargli condurre il vero finale del film[18], è raccontato come un ambiente popolato da insensibili sergenti e caporali; il commissariato, dove Matteo apprende che la trasmissione radiofonica era una burla, è invece affollato di funzionari di polizia che non brillano per il loro acume. Più in generale, fa sorgere qualche interrogativo la decisione, già ricordata, di spostare l'ambientazione da Napoli a Roma, dove la famiglia Generoso abita in «un grande caseggiato periferico» (p. 8). Una scelta piuttosto eccentrica se si pensa a quanto Napoli sia notoriamente centrale tanto nel teatro di Eduardo quanto negli adattamenti cinematografici delle sue commedie. Il cambio di ambientazione si potrebbe in parte giustificare con l'attività lavorativa del protagonista: se dalla commedia, escludendo la funzione di amministratore di condominio, non si riesce a evincere la professione di Matteo, nel soggetto egli risulta impiegato come ragioniere al Ministero del Tesoro (nel trattamento diventerà contabile per un'azienda di formaggini, un'azienda di soprascarpe di gomma e un cinema). Non si può escludere che dietro la scelta della capitale risuonino gli echi delle aspre polemiche suscitate dai vicoli ritratti in *Napoli milionaria*, film accusato di diffamare il capoluogo campano[19]. Ciò che sembra evidente è che Eduardo terrà conto delle accuse ricevute quando si cimenterà nel suo secondo adattamento, *Filumena Marturano* (1951). In questo caso, per ambientare il vicolo buio e maleodorante in cui è cresciuta la protagonista, la produzione sceglie una stradina ariosa e inondata di sole, e mette in mostra una Napoli monumentale[20].

Ma al di là della città di ambientazione, tutte le principali novità del trattamento sembrano in generale risolvere quei problemi strutturali della commedia additati dai critici. Se nei tre atti portati in scena nel 1950 si avvertiva il brusco passaggio di testimone da Matteo a Luisa, lo spazio concesso alla comicità di Totò ha come effetto quello di ridimensionare la centralità della vicina di casa, la cui presenza è distribuita con maggiore criterio lungo tutto il racconto. In questo misurato impianto narrativo anche le motivazioni che muovono i personaggi sono meglio definite. Il fatto che Luisa creda ciecamente alla finta notizia dello scoppio della guerra, viene spiegato quando la donna si confessa col figlio Mariano: «lo sa bene che quella dichiarazione di guerra era stata inventata da Arturo, ma da allora

17 Da notare che nel soggetto, in cui Luisa Conforto viene chiamata Titina, il personaggio di Antonio è indicato col nome di Peppino. Due indizi che lasciano ipotizzare l'intenzione di Eduardo di riunirsi sullo schermo con la sorella e col fratello dopo la rottura del trio avvenuta nel 1944. Questo proposito sarebbe stato raggiunto l'anno successivo in *Ragazze da marito* (E. De Filippo, 1952), film che, come vedremo, sviluppa alcune idee presenti nel trattamento de *La paura numero uno*.

18 Laddove a teatro, verso la fine del terzo atto, Arturo e Antonio escono per risolvere l'equivoco che si era generato al distretto militare, il film si chiude con Antonio che, giunto in caserma per chiarire la sua posizione, viene spedito a marciare da alcuni superiori poco inclini al dialogo.

19 Per una ricostruzione di queste polemiche cfr. C. Montariello, *La Napoli milionaria! di Eduardo De Filippo. Dalla realtà all'arte senza soluzione di continuità*, Liguori, Napoli 2006, pp. 122-160.

20 Sul ruolo di Napoli nei film eduardiani cfr. M. Gaudiosi, *La città dei giorni dispari: Napoli nel cinema di Eduardo*, "Immagine. Note di storia del cinema", 7, 2013, pp. 130-147.

senza volerlo ha cominciato a guardarsi intorno e si è accorta che in un certo senso quella trasmissione era vera» (p. 54).

Un cambiamento sostanziale si registra poi verso il finale, con l'aggiunta di una seconda finta trasmissione radiofonica che Matteo decide di architettare per convincere Luisa che la guerra non c'è.

> È un comunicato ufficiale […] che annuncia la fine della guerra. E come la guerra è stata una guerra insolita con tanto di regolamento, così la pace è una pace strana. […] E per mantenere questa pace per molti e molti anni ancora, c'è un regolamento con un solo paragrafo! Non aver paura. Non aver paura di essere gentili o cattivi, non aver paura di vivere e di morire, non aver paura di dare perché quello che è dato ritorna sempre indietro (pp. 108-109).

Questa trasmissione, oltre a consentire di legare con una bellissima invenzione i due protagonisti della commedia, contiene un messaggio che aiuta a comprendere il significato di fondo del testo teatrale, opera che «ha una voce e un'ampiezza che le deriva dall'universalità dei sentimenti che investiga»[21]. Il secondo notiziario è una prova dell'abilità dell'Eduardo autore cinematografico nel far sì che «le flebili voci individuali diventino testimoni e interpreti di un sentire collettivo capace anche di partecipare alla costruzione del futuro»[22].

Rispetto a tutti questi cambiamenti, il materiale del film non consente di distinguere l'apporto dato da Antonio Ghirelli, giornalista napoletano che aveva partecipato alla Resistenza, che militava nel PCI ed era molto impegnato sul fronte pacifista[23]. A differenza della maggior parte dei collaboratori che avrebbero affiancato Eduardo nella scrittura per il grande schermo, il coautore de *La paura numero uno* non era uno sceneggiatore professionista. Sulla base di un trattamento che amplifica i riferimenti alle ideologie partitiche già evidenti nella commedia, è possibile immaginare che, più che con il talento di un brillante dialoghista, a Eduardo interessasse arricchire l'adattamento con la consulenza di un cronista dotato di una presa sulla realtà di quel tempo[24].

Ma accanto a possibili affinità politiche col drammaturgo e a un'esperienza professionale consolidatasi in testate quali "La Repubblica d'Italia", "L'Unità" e "Milano Sera", Ghirelli poteva vantare un confronto teorico con la settima arte maturato negli ultimi anni del regime. Un periodo in cui, accanto alla retorica dei "telefoni bianchi", Vittorio Mussolini proteggeva i cineasti più polemici e «partirono i primi segnali di un consapevole richiamo alla realtà, sia che li lanciassero due straordinari documentaristi come il coman-

21 P. Ricci, *Il grido di Eduardo contro la follia della guerra*, "L'Unità", 12 gennaio 1951, p. 3.

22 G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 113.

23 Cfr. *Intervista ad Antonio Ghirelli*, cit. Il giornalista ha raccontato del suo incontro con Eduardo in A. Ghirelli, *Un secolo di risate con Eduardo, Totò e gli altri*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2004, pp. 69-70.

24 A dimostrazione del crescente impegno politico di Eduardo vanno menzionati anche due brevi lavori realizzati in quel giro di anni: un filmato commissionato dai Comitati Civici per invitare gli italiani al voto in occasione delle elezioni del 1948, e un cortometraggio a sostegno del Piano Marshall risalente al 1950. Cfr. S. Bruno (a cura di), *Eduardo e il suo monologo tra cinema, teatro e storia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

dante De Robertis o Roberto Rossellini, sia che li confermasse […] il sanguigno Visconti di *Ossessione*»[25]. Durante la sua formazione universitaria Ghirelli aveva partecipato alla breve esperienza di *Pattuglia*, mensile del GUF di Forlì intorno al quale si era radunato un gruppo di giovani che avrebbero avuto in futuro un ruolo centrale nella cultura (non solo) cinematografica del paese[26]. Sulle pagine di questa rivista, che proponeva l'emancipazione del cinema «dall'allora vigente stato ibrido di "teatro o romanzo filmato"»[27], e in qualche occasionale collaborazione col quindicinale *Cinema*, il giornalista dimostra di avere le idee molto chiare rispetto al potenziale creativo dei film[28].

Conclusioni: Eduardo e la scrittura per il cinema

Il trattamento de *La paura numero uno* costituisce un utile tassello per osservare da un'altra angolazione il cinema di Eduardo De Filippo, un cinema spesso ritenuto colpevole di non toccare i vertici qualitativi dei capolavori teatrali, e accusato di ricalcare pedissequamente le opere create per il palcoscenico[29]. Più nello specifico, questo progetto consente di cogliere bene il raffinato lavoro di scrittura filmica nella "bottega eduardiana", all'interno della quale il processo di adattamento poteva spingersi fino a una robusta revisione dell'impianto delle commedie. Come dimostra il trattamento analizzato nelle pagine precedenti, Eduardo e Ghirelli erano consapevoli di quanto i conflitti messi in scena a teatro potessero essere proficuamente rielaborati al cinema in termini di opposizioni spaziali, e di come le dinamiche familiari implose nei limiti del palcoscenico dovessero assumere un respiro corale. Se il teatro del commediografo napoletano mostrava inoltre di reggere a dispetto di eventuali lacune strutturali e della moltiplicazione dei personaggi, nelle versioni filmiche – e il progetto per Totò lo indica chiaramente – era quanto mai necessario dare corpo a una composizione narrativamente equilibrata. La collaborazione tra Eduardo e Ghirelli è la conferma dell'idea baziniana che «la miglior traduzione è quella che testimonia la più profonda intimità con il genio delle due lingue e la loro maggiore padronanza»[30].

Se *La paura numero uno* non vide mai la luce, l'anno successivo una parte del suo repertorio di sketch e di personaggi potrebbe aver offerto qualche spunto per *Ragazze da*

25 A. Ghirelli, *Una bella storia*…, cit., p. 83.

26 Personalità quali Aristarco, Lizzani, Renzi, Di Giammatteo, Paolella, Strehler, Verdone, Patroni Griffi, Barbaro, Pietrangeli, Guttuso, Purificato, Pasinetti, ecc. Cfr. D. Guzzo, *L'approdo antifascista della meglio gioventù del regime: l'esperienza di "Pattuglia"*, in G. Miro Gori, C. De Maria (a cura di), *Cinema e Resistenza. Immagini della società italiana, autori e percorsi biografici dal fascismo alla Repubblica*, BraDypUS, Roma 2019, pp. 89-106.

27 Ivi, p. 98.

28 Cfr. A. Ghirelli, *Il divismo*, "Cinema", 130, 1941, pp. 326-327; A. Ghirelli, *Premesse politiche del film,* "Pattuglia", 11-12, 1942, p. 18; A. Ghirelli, M. Barendson, *Il fantastico nel film*, "Cinema", 143, 1942, p. 296; A. Ghirelli, M. Barendson, *Autonomia del cinema. Uno pseudodilemma: arte o industria*, "Pattuglia", numero speciale: *Invito alle immagini*, 1943.

29 Su queste accuse cfr. P. Iaccio, *Eduardo e il mondo del cinema*, in N. De Blasi, P. Sabbatino (a cura di), *Eduardo De Filippo tra testo e scena*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2018, pp. 185-232.

30 A. Bazin, *Teatro e cinema*, cit., p. 183.

marito (1952), film diretto da Eduardo su un soggetto originale sceneggiato insieme ad Age e Scarpelli. In questo lavoro il set si sposta nuovamente nella capitale e il protagonista Oreste Mazzillo (che ha il volto di Eduardo) è un impiegato non molto diverso dal Matteo Generoso che doveva impersonare Totò. Anche Oreste ricorre a qualche disonestà sul posto di lavoro per racimolare soldi; e se il personaggio pensato per Totò veniva raggirato da Dante e Romoletto, il protagonista di *Ragazze da marito* si imbatterà in due improvvisati intrallazzatori interpretati da Peppino De Filippo e Carlo Croccolo. Dietro le apparenze di una commedia balneare, si ritrova in questo film quella cattiveria tendente al grottesco che contraddistingue il mondo di Eduardo e *La paura numero uno*: «al fondo c'è sempre la figura del padre buono e inetto», «ci sono sempre una famiglia patetica e crudele, e l'ipocrisia della piccola borghesia»[31].

La vicenda produttiva di *Ragazze da marito* sembra esemplare per prevedere il percorso accidentato che avrebbe accompagnato lo sviluppo de *La paura numero uno*. La prima versione della sceneggiatura è respinta in blocco dalla commissione di censura chiamata a valutarne il contenuto, per via del racconto, ritenuto spietato nonostante la chiave umoristica, della «facile corruttibilità della burocrazia, resa possibile dal degradamento economico di questa categoria, una volta onorata per la sua onestà e scrupolosità»[32]. Alla lettura della seconda stesura, la commissione di censura prende atto della cancellazione di ogni accenno alla «stupidità, sordità e inerzia meccanica degli ambienti statali» e che il personaggio di Oreste, che «resta pur sempre un impiegato che viola profondamente le regole dell'onestà»[33], è stato umanizzato nei suoi tratti salienti. La seconda revisione preventiva che darà il via libera alla produzione del film è ricca di interrogativi sulla professione del protagonista, ed è piena di raccomandazioni affinché sparisca ogni sospetto che Oreste sia un impiegato statale. Sulla base di queste considerazioni, il trattamento de *La paura numero uno* – con l'ironia sull'esercito e sulla polizia, il Totò in camicia nera, la famiglia Generoso in chiesa e alle riunioni di partito, ecc. – non avrebbe avuto alcuna chance di superare l'esame della commissione di censura se non in una versione lontana da quel grido di condanna di ogni guerra messo in scena da Eduardo.

31 E. Morreale, *Il cinema dei giorni dispari*, in S. Bruno (a cura di), *Eduardo e il suo monologo tra cinema, teatro e storia*, cit., p. 50.

32 Cfr. *Ragazze da marito*, CF 1369, revisione cinematografica preventiva, 14 marzo 1952, Archivio Centrale dello Stato, Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Roma. Sulle forme della censura nel cinema di questi anni cfr. F. Vigni, *Censura a largo spettro*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. VIII – 1949-1953*, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 64-79.

33 Cfr. *Ragazze da marito*, CF 1369, revisione cinematografica preventiva, 29 luglio 1952, Archivio Centrale dello Stato, Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Roma.

FROM *L'ISOLA* TO *L'AVVENTURA*

Antony Sellers

Introduction

Tuesday 10 March 1953. Michelangelo Antonioni is on the banks of the River Tevere in central Rome. He is shooting his segment of the portmanteau film *L'amore in città* (M. Antonioni, F. Fellini, A. Lattuada, C. Lizzani, F. Maselli, D. Risi, C. Zavattini, 1953). *Tentato suicidio* sees seven young women re-enacting their suicide attempts for *Ragioni sentimentali*[1]. Antonioni

The shooting of *Tentato suicidio*, episode of *L'amore in città,* March 1953.

1 *Amore in città Lo spettatore n. 1 (1953-1955)*, Fascicolo per opera CF 1642, Ministero del turismo e dello spettacolo, Archivio cinema, Archivio Centrale dello Stato Roma. Cf. also: M. Antonioni, *Prima stesura dell'episodio Ragioni sentimentali (Tentato suicidio)*, in C. Di Carlo (ed.), *Il primo Antonioni*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano 1973, pp. 257-274; M. Antonioni, *Tentato suicidio (Episodio di Amore in città)*, in C. Di Carlo (ed.), *Il primo Antonioni*, cit., pp. 247-255.

is standing behind the camera on the Piazza Tevere as Lilia Nardi, who lives along the river at Lungotevere Testaccio 20, points to the dark swirling waters by the Ponte Giuseppe Mazzini. She is describing, with the detachment of time, how despairingly she had tried to drown herself there over a broken engagement.

As the production still shows, in an emotional transference, the living Nardi is doubling for her previously struggling self, whom she now supplants.

Suicide features in Antonioni's two subsequent films, *Le amiche* (1955)[2] and *Il grido*[3] (1957). It was a familiar trope in post war European literature and cinema, an existential channelling of a sense of emptiness and disaffection. With *L'avventura* (1960) however Antonioni would confront this spiritual alienation with survival through a new acceptance by and coexistence of at least two of the protagonists. He would talk of *La malattia dei sentimenti* [4] that afflicts his central characters and would once again use the device of doubling and emotional transference to convey its power and pervasiveness.

L'avventura evolved from an original treatment by Antonioni, through diverse drafts of the screenplay by Antonioni, Tonino Guerra and Elio Bartolini. As Antonioni described in his preface to *Screenplays* (1963), «Tonino, who is closer to me, is a poet who writes in dialect; [Bartolini] is a novelist. They are very different… [Tonino and I] have long and violent arguments… and that makes him all the more helpful»[5]. In his piece, *Le parole*, included in the published script of *L'eclisse*, Guerra described their working method:

> Nei film di Antonioni le parole sono soltanto un commento, un sottofondo alle immagini. Quando nelle prime sedute di sceneggiatura impostiamo questa o quella scena, tutto è affidato alle parole… Poi, a mano a mano, cadono le parole e affiorano i gesti, gli spostamenti dei personaggi… …quelle indicazioni visive sulle quali poggia sempre più la storia del film. In ultimo cadono anche le battute più belle, quelle che maggiormente ci avevano incantato e suggestionato al loro apparire[6].

During the Second World War Santarcangelo born Tonino Guerra was interned in a concentration camp in Germany where he recited his poetry in native Romagnol dialect to his fellow antifascist prisoners. From 1957-1958 Guerra first worked with Antonioni on *Makaroni*, a drama based on his experiences of the narrow period between the departure

2 The character Rosetta, played by Madeleine Fisher.

3 The character Aldo, played by Steve Cochran.

4 M. Antonioni, *La malattia dei sentimenti*, "Bianco e Nero", 2-3, 1961, pp. 69-95; also in: M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, edited by Carlo di Carlo and Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venice 1994, pp. 20-46.

5 M. Antonioni, *Screenplays*, Orion Press, New York 1963, p. XIV.

6 «In Antonioni's films words are only a comment. a background to the images. In the first sketches for the screenplay when we mark out this or that scene everything is entrusted to words…Then, very very slowly, the words fall away and gestures begin to take their place, movements of the characters… visual marks on which the story of the film more and more begins to rest. Finally, even the most beautiful lines fall away, those that had so charmed us and seemed so necessary». T. Guerra, *Le parole*, in J. F. Lane (ed.), *L'eclisse*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano 1962, p. 27.

of the German guards and the arrival of the advancing American troops, the pain and privation followed by a brief and unfettered emotional release. A project with actors Alberto Sordi, Domenico Modugno and Raf Vallone attached, a detailed budget prepared, it however was not filmed[7]. In 1963 the treatment of Makaroni was published in Cinema Nuovo, accompanied by a letter from Antonioni addressed to the critic Guido Aristarco;

> … per scriverlo abbiamo effettuato un'inchiesta tra i reduci di guerra. Alla domanda: "Qual è stato il periodo più brutto della sua vita?", tutti hanno risposto: "Il campo di concentramento". Alla domanda: "E il più bello?", tutti – dico tutti – hanno risposto: "Subito dopo". Intendendo con questo un momento che seguì la Guerra in Germania. I tedeschi fuggivano, gli americani non erano ancora arrivati, regnava il disordine, il caos, la libertà allo stato brado. Chi si è trovato a viverlo lo ricorda con nostalgia. Segno che nella nostra vita d'oggi, tra i doveri sociali da una parte e quelli morali dall'altra, non c'è abbastanza posto per l'avventura[8].

«…non c'è abbastanza posto per l'avventura»

The Summer of 1957. Antonioni had just completed the mixing and dubbing of *Il grido*. He had seen Monica Vitti in the theatre and had asked her to dub the voice of the petrol station manager Virginia, played by Dorian Gray[9]. In 1957, Antonioni, along with his *Il grido* co-writer Elio Bartolini, was also scripting a stage play, *Scandali segreti*. Federico Vitella has studied this piece of theatre and has written on the role it played in the development of ideas which would be further explored in *L'avventura*. *Scandali segreti* would be performed in Autumn of that year, with Monica Vitti in the cast[10].

7 *Makaroni (1958),* Fascicolo per opera CF 2988, Ministero del turismo e dello spettacolo, Archivio cinema, Archivio Centrale dello Stato Roma.

8 «…we did some investigation among survivors of the war in order to write it. To the question, "What was the worst time of your life?" they all replied, "The concentration camp." And to the question, "What was the most beautiful time?" they all said, "Immediately afterwards." They meant by this the time in Germany that followed the end of the war. The Germans were in retreat, the Americans hadn't arrived yet, there was disorder, chaos, freedom in its raw state. Those who happened to live through it remember it with nostalgia. That is a sign that in our life today, with our social duties on the one hand and our morality on the other, there is no room for adventure». M. Antonioni, T. Guerra, *Makaroni Soggetto originale (1957-58)*, "Cinema Nuovo", n. 163, May-June 1963, pp. 219-228, also in: M. Antonioni, *I film nel cassetto*, edited by C. Di Carlo, G. Tinazzi, Marsilio, Venice 1995, pp. 63-107.

9 Cf. S. Stefanutto Rosa, *Antonioni mi ascoltava vivere,* in N. De Pascalis, M. Dionisi, S. Stefanutto Rosa (eds.), *La Dolce Vitti*, Edizione Sabinae, Rome 2018, p. 37; *Il grido (1956-59)*, Fascicolo per opera CF 2550, Ministero del turismo e dello spettacolo, Archivio cinema, Archivio Centrale dello Stato Roma.

10 Cf. F. Vitella, *Michelangelo Antonioni drammaturgo: «Scandali segreti»*, "Bianco e Nero" n. 563 January-April 2009, pp. 79-93; M. Antonioni, E. Bartolini, *Scandali segreti*, Ministero del turismo e dello spettacolo, Divisione teatro. Dattiloscritto 127 pagine, Archivio Centrale dello Stato Roma; M. Antonioni, E. Bartolini, *Scandali Segreti*, edited by F. Vitella, Marsilio, Venice 2012.

L'isola – *The original treatment (Soggetto originale)*

In Summer 1957, Antonioni and Vitti, their relationship developing, were both invited by her friends, the married couple Ronci and Livio Zeller, to join them on their yacht for several days cruising in the Tyrrhenian Sea. Vitti would recall the luxury and visceral sensations of the voyage: «Quando salpa una barca, piccola o grande che sia, o è una gran gioia, perché si va verso l'avventura, o è l'esilio. Per me era un tranello, ero sicura che mi avrebbero mollata su uno scoglio»[11]. The trip fired Antonioni's imagination:

> Ricordo benissimo come mi venne l'idea dell'*Avventura*. Ero su uno yacht con degli amici, mi svegliavo prima di loro e sedevo a prua in completo abbandono. Una mattina mi trovai a pensare a una ragazza che anni prima era scomparsa e della quale non si era saputo più nulla. L'avevamo cercata dappertutto per giorni e giorni, inutilmente. Lo yacht stava navigando verso Ponza, ormai vicina. E io pensai: che sia lì? Tutto qua[12].

The 18 page typescript, «*L'isola* - Soggetto originale di Michelangelo Antonioni», is to be found in the film's file at the Archivio Centrale dello Stato in Rome[13]. Declaring itself, «una storia spietata e anche un po' misteriosa»[14], the tale begins in Rome on a fine February day and is set in the refined world of the haute bourgeoisie. Of the three principal protagonists, two are poised young women – girlfriends Anita and Giuliana – and the third, a 32 year old man – Roberto, the indecisive and not completely dependable fiancée of Anita.

Escaping the claustrophobia of election fever in Rome, together with two other couples in their circle, they seek the liberation of a trip on a friend's yacht, which they find moored at Naples. The cruise in the Tyrrhenian Sea not only affords them all the opportunity to relax, but also to reflect on their individual lives and the state of their relationships. They anchor for the night at Porto d'Ischia and the next morning they decide to extend the excursion as far as the most wild and uninhabited of the surrounding islands: Palmarola, in the archipelago headed by Ponza: «L'aria che respiriamo è piena di domande senza risposta»[15]. The dilemma for Anita – attractive, vivacious, volatile – not least, is when Roberto, gripped by uncertainty, will marry her?

11 «When a boat, whether small or large, sets sail, it is either a great joy, because it's heading towards adventure, or it is exile. For me it was a trap, I was sure they would maroon me on a rock». M. Vitti, *Sette Sottane*, Sperling & Kupfer, Milan 1993, pp.176-178.

12 «I remember very well how the idea of *L'avventura* came to me. I was on a yacht with some friends, and I would awaken before them and sit up on the deck in a state of complete relaxation. One morning I found myself thinking of a girl who, years before, had disappeared, and nothing more was ever heard of her. We had looked for her everywhere for days and days, but to no avail. The yacht was sailing toward [the island of] Ponza, by then nearby. And I thought: what if she were there? That's it!». M. Antonioni, *Sei Film*, Giulio Einaudi Editore, Turin 1964, p. X.

13 Cf. *L'isola ora L'avventura (1959-62)*, Fascicolo per opera CF 3046, Ministero del turismo e dello spettacolo, Archivio cinema, Archivio Centrale dello Stato Roma; F. Vitella, *L'avventura*, Lindau, Turin 2010, pp. 69-80.

14 «a pitiless and somewhat mysterious tale». *L'isola ora L'avventura (1959-62)*, Fascicolo per opera CF 3046, cit.

15 «The air that we breathe is full of questions without answers…». Ibid.

Anita goes up on deck, notwithstanding the brisk morning air. The island can be made out in the light haze. Anita is enchanted by its beauty, as the amazing colours reveal. Giuliana joins her on deck observing: «È così bella da togliere il respiro»[16].

Anita is troubled. Roberto has promised that this time he will definitively set the wedding date and prepare the relevant papers. But then he confused and complicated the issue by saying he wants them to have a baby immediately – before they even marry. Before or after, it matters little to Anita, but she does not understand.

Roberto will say then that his was a joke and it is absurd to think that Anita takes it seriously.

The party land on the island and swarm happily towards the hill, on which the only existing dwelling stands out. Then, suddenly, someone notices that Anita is no longer with the group. No one is worried yet, indeed they joke about it. She has gone off to explore, or simply for very private reasons. But time passes and Anita does not come back. The search will continue for several days, with increasing urgency and in vain. In the existential maelstrom, Giuliana and Roberto grow close, unable to suppress a mutual attraction. In the spiritual void left by Anita – friend and lover – there is a vacuum that cries out to be filled. The other friends quickly become preoccupied with their own lives and soon there is only them.

The physical geography of their subsequent odyssey of pursuit – on the island of Palmarola, briefly on Ponza, then at Naples, followed by Gaeta, the point on the coast closest to Palmarola, and finally at Amalfi – will match and mirror the emotional journey of the protagonists, in particular Giuliana. For they cannot abandon their search. It is the justification for them staying together, until the day Anita reappears, suddenly, miraculously. If Anita were dead, they could have seen her body, they would have certainty and the pain would be easier. But with the uncertainty, the foreboding that anywhere and at any moment, she might emerge round a corner of the street in front of them to destroy everything that had arisen between them, they cannot stop. «E continuano a cercare, a cercare, con ostinazione, con furore, quasi; è il loro modo di amarsi»[17].

How long does happiness last? Not even the space of one night. They are staying in a small hotel at Amalfi. At four in the morning, there is a police raid. Roberto is one of several guests found sleeping with the compliant chambermaids. Giuliana's whole world collapses in an instant. Dawn. As the sun rises, Giuliana sits on a bench on the seafront. Gradually, the fury and disgust subside, leaving a void inside. Now she just wants to cry. «L'alba comincia a rischiarare appena le cose. Intorno, nessuno. Nessun rumore, tranne quello del mare, delle onde del mare che sono un mistero anche loro. Come la scomparsa di Anita, come Roberto…»[18]. Her lips barely moving, she whispers: «Perché?… Perché?… Perché?…». And little by little she sobs.

16 «It is so beautiful that it takes your breath away». Ibid.

17 «And they continue to search, to search on, with obstinacy, with fury, almost; it's their way of loving each other». Ibid.

18 «Dawn is just beginning to illuminate things. Around, there is no one. No noise, except that of the sea, of the lapping waves, which are also a mystery in of themselves. Like the disappearance of Anita, like Roberto…». Ibid.

The treatment establishes the framework of the story, the scaffolding on which scenes, sequences and characters will have to be further developed. In particular, the emotional trajectory of Giuliana, caught between tragedy and tenderness will have to be carefully calibrated. What is established is that a party of rich and privileged Roma city dwellers escape to a place that is alien to them, where, as several «pesci fuor d'aqua»[19], they struggle to orient themselves and find their missing companion. Antonioni would fix on Sicily and the Eolian islands as the setting for his existential odyssey.

L'isola – *Pre-Screenplay (Pre-Sceneggiatura)*

To expand the treatment into a script, Antonioni enlisted as co-writers, Elio Bartolini and Antonio Guerra. They first developed a Pre-Sceneggiatura of *L'isola*, which runs to 134 pages of description and dialogue. A copy is preserved in the archive of Carlo Di Carlo at the Cineteca di Bologna. Not yet formatted as a screenplay, nor divided into scenes, it reads like an extended treatment[20]. In developing the Pre-Screenplay of *L'isola* and the subsequent script drafts of *L'avventura*, the writing is enrichened by the collaboration with Bartolini and Guerra. Contrasting their contributions, Antonioni notes that, for the outwardly energetic and exuberant Guerra, «sono più le cose che lo appassionano di quelle che non lo appassionano», while the more subdued Bartolini «ha interessi precisi, limitati, ma violenti»[21]. Elsewhere, on Guerra, Antonioni ponders how the vital energy and wild blood of the man can be reconciled with the solitary and severe privations of the poet[22]. On 19 March 1959, Tullio Kezich reports in "Settimo Giorno" how each morning at his house in Via Archimede 44 Rome, Antonioni works on the screenplay of *L'isola nuda* with Tonino Guerra and Elio Bartolini[23]. Thus commences the painstaking creative process of addition and subtraction.

The "Pre-Screenplay"[24] introduces the three protagonists, now named Anna, Sandro and Claudia. The first section is set at springtime in Rome, during a religious festival. Anna and Claudia meet Anna's father, a retired diplomat whose service would have spanned both the fascist era and the years of post war democracy. Anna meets up with Sandro, they make love in his apartment, while Claudia waits in the street below. Claudia joins Anna and

19 «Fishes out of water». Ibid.

20 M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'isola Pre-Sceneggiatura*, Fondo Carlo Di Carlo, Biblioteca Renzo Renzi, Cineteca di Bologna.

21 «there are far more things that excite him than those that don't»; «precise, limited, but violent interests». M. Antonioni, *Rapporto con gli sceneggiatori e confronto tra Tonino Guerra ed Elio Bartolini s.d.*, 8D/1, c. 35, Archivio Antonioni, Ferrara.

22 Cf. M. Antonioni, *Appunti per uno scritto su Tonino Guerra s.d.*, 8D/1, c. 35, Archivio Antonioni, Ferrara; M. Antonioni, *Appunti per uno scritto su Tonino Guerra s.d.*, 8C/7, fasc. 57, Archivio Antonioni, Ferrara; M. Antonioni, *Testimonianza,* in G. Martini (ed.), *Tonino Guerra*, Regione Emilia-Cinecittà Holding, Bologna 2004, p. 141.

23 T. Kezich, *I nostri registi puntano sul '59*, "Settimo Giorno", n. 12, 19 March 1959; also in T. Kezich, *Primavera a Cinecittà*, Bulzoni, Rome 1999, pp. 17-18.

24 M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'isola Pre-Sceneggiatura*, cit.

Sandro again and they depart together in Sandro's Milan registered car, hurtling through the countryside and narrowly avoiding an accident.

It's a busy morning. A motor cruiser carrying the seven friends glides across the calm sea towards an island. Within sight of the arid rocky outcrop they stop so that Anna, Claudia, Sandro and company can take a swim. Their relaxed bathing is interrupted when suddenly a panicked Anna cries: «Un pescecane!… Un pescecane!…»[25].

She rushes to get out of the water and is joined in her cabin by Claudia. Shaken, they change out of their swimsuits. Was the shark real, or a figment of her imagination? Claudia admires one of Anna's dresses, which Anna insists on giving her and she wears. It is the start of a doubling of Claudia for Anna.

Dawn: a motor yacht, the islands Dattilo, Lisca Bianca and Lisca Nera in the Tyrrhenian Sea.

Anna, Sandro, Claudia, Giulia and Edoardo Bottaro land on the island, which they traverse in different directions and configurations, Edoardo stopping to examine some archaeological remains. There is the sound of a boat passing on the other side of the island. Menacing thunderclouds darken the sky. The crew hasten to the island in a rubber dinghy to ferry the party back to the motorboat. But Anna is nowhere to be seen. The friends call out for her, but there is no reply. They embark on search, finding first a sheep, then a makeshift hut, with evidence of habitation. As their anxiety for Anna grows, Claudia, Sandro and Edoardo spend the night in the hut. They meet the old shepherd who lives there. He denies that it was his boat passing earlier.

The next morning boats arrive with Customs and Excise officers of the Guardia di Finanza and a Marshal of Carabinieri with his men. The search is scaled up, deep sea divers joining

25 «A shark!… A shark!…». Ibid.

the hunt. Sandro goes with two agents of the Finanza to another island where the currents may have carried her body. Anna's father arrives in an helicopter and immediately exerts his authority, sending the aircraft back to Naples to collect police sniffer dogs. Claudia shows Anna's father his daughter's suitcase. Inside are her clothes and two books – the Bible and a novel by F. Scott Fitzgerald. The police sniffer dogs and their handlers arrive in the helicopter. They pick up her scent from Anna's clothes and start their scouring of the island. The dogs sniff around Claudia and become agitated, as if they have found something. All eyes are upon her. Claudia remembers that the dress she is wearing was given to her by Anna the day before.

The news comes from Milazzo that Officers of the Guardia di Finanza based there have stopped a vessel at the first light of dawn and detained the suspects on board.

Sandro and Anna's father depart in the helicopter for Milazzo, to assist in the interrogation of the smugglers. In Milazzo Sandro and Anna's father leave the barracks of the Guardia di Finanza. In a newspaper kiosk in the piazza large banner headlines in the daily journals report the *scomparsa*, which literally means disappearance (but also can euphemistically mean death), of Anna. «Contrabbando o tratta delle bianche?»[26], announces one headline.

Claudia joins her friends at the luxury villa of the Prince and Princess. She tensely waits expectantly for the appearance of Sandro. At the villa they talk of Anna with a certain cultivated detachment during this apparent period of hiatus. A group of the friends take a trip to a seventeenth century convent, where they descend into the catacombs below. The walls are lined with the mummified bodies of dead clerics and nobility of the region. The play of shadow and light creates a macabre impression of life. Reminded of Anna, Claudia looks on «…con un senso di repulsione sempre più vivo»[27].

In the piazza of Troina, Sandro visits a shop to hear the contradictory testimony of the proprietors regarding a possible sighting, which they had previously reported to a journalist. The husband and wife are at odds with one another on several points, differing on whether the girl they saw was brunette or blonde. A car draws up outside and an elegant young blonde woman emerges. It is Claudia, who asks Sandro for news of Anna, of which he has none. For the first time she uses the familiar «tu» towards him. The shopkeeper adds that the young woman took the coach to Bronte. In the extraordinarily beautiful, supremely severe landscape, Sandro and Claudia cannot succumb to their feelings, obliged to only think and talk of Anna. Eventually, unable to suppress their instincts, they fall angrily into an embrace, as if to burn «con quel gesto le scorie di tutte le incomprensioni, i malintesi, le paure, i falsi pudori che ancora fanno barriera tra loro due»[28]. They come upon a deserted village, never occupied because of lack of proper water supply. Then, arriving at Bronte, they meet the mayor, who refers them to nearby

26 «Smuggling or white slavery?». Ibid.

27 «…with a sense of repulsion more and more alive». Ibid.

28 «with that gesture the detritus of all the incomprehension, misunderstandings, the fears, the false modesties that still form a barrier between the two». Ibid.

sites which may have attracted Anna, including the famous Valle dei Templi. In the Valle dei Templi at Agrigento, Sandro is expounding on the architecture, when Claudia spots a female figure amongst the columns. Surely this is Anna. The sighting prompts flustered confusion and embarrassment for Claudia. But, as she draws nearer, it becomes clear that the young woman is not Anna. Why does she feel ashamed, like a thief, asks Claudia.

They go to Taormina, where they meet their friends from the cruise again, who are staying in the grand San Domenico Palace Hotel. They reach Milazzo after nightfall, staying in a double room in a small third class inn. It is dawn when Claudia awakens to find Sandro absent. She finds him bedraggled in the lobby, with other guests, accounting for themselves to the police. Betrayed, she packs her bags and makes her way to the seafront. In the distance, through the morning haze, she can make out the islands which contain the mystery of Anna. Claudia hears footsteps, but doesn't shift her gaze. It is Sandro, who sits beside her on a bench. Her eyes full of tears, she turns towards him and slowly strokes his hair «con struggente disperazione»[29].

Tonino Guerra would describe his working method on a script:

> Generalmente i miei interventi di sceneggiatura riguardano la struttura di un film. Se leggo una sceneggiatura già fatta, o ne sto facendo una io, o leggo un racconto, appena finito vedo davanti a me una cosa grafica, come un elettrocardiogramma, dove ci sono delle punte… Mi viene fuori di questo genere. Cioè la struttura, una cosa che abbia un suo ritmo e un suo fascino. E la struttura il più delle volte non significa che uno comincia con A e deve finire con A, che ci sono delle linee che salgono e che scendono secondo delle regole. A volte la struttura è anche un'antistruttura, si fa l'inverso di quello che si deve fare, eppure senti ugualmente nell'orecchio che anche quella è una struttura[30].

With these tools and the creative input of the three co-writers, the script must now be sculpted in to a Complete Screenplay, set out in a series of individual scenes with delineated description and dialogue, which in turn together form an overarching structure, which then can be adjusted and attenuated.

29 «with aching despair». Ibid.

30 «Generally my screenwriting interventions concern the structure of a film, I am very interested in the structure of a film. If I read a script that has already been done, or I'm writing one myself, or I read a story, as soon as I finish I see a graphic thing in front of me, like an electrocardiogram, where there are spikes … I get an image of this kind. That is, to say the structure, something that has its own rhythm and charm. And the structure most of the time does not mean that one starts with A and must end with A, that there are lines that go up and down according to rules. Sometimes the structure is also an anti-structure, you do the reverse of what you have to do, yet your ear tells you that that too is a structure». T. Guerra, in *Gli autori nell'ombra*, in F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Vol. 3. Da* La dolce vita *a* C'era una volta il West, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021 [1981], p. 347.

L'avventura – The screenplays (le stesure della sceneggiatura)

In the file at the Archivio Centrale in Rome a small scrap of paper bears the handwritten words *L'avventura*, a note of the significant change of title[31]. Giuliana Bruno, in her *Atlas of Emotion*, observes:

> As the title of the film suggests, there is a relation between motion in space and desire. In Italian, *avventura* can be used to describe a particular "adventure": a love affair. Off on a haphazard search for a friend who is never found, Claudia encounters an emptied landscape, in which she is led to explore the realm of the senses. The adventure becomes a venture into an erotic terrain, with all the malaise that such venturing entails[32].

In the Archivio Antonioni are found: a 248 page Seconda stesura of *L'avventura*[33]; a 261 page Sceneggiatura completa[34]; two 310 page Sceneggiatura completa[35]; and a 346 page Sceneggiatura completa[36], a working copy with copious annotations, corrections and additional pages inserted. All bear the name of the original production company, Imera Film. The 310 page draft appears to be the version issued as the shooting script to the cast and crew, as it matches an identical 310 page copy that is found in the Fondo Giancarlo Sbragia (the actor and theatre director husband of Esmeralda Ruspoli, who plays Patrizia in the film) in the library of the Casa dei Teatri in Rome[37]. The cover of this carries the handwritten names and signatures of several identifiable members of the cast and crew, such as make-up artist Ultimo Giuseppe Peruzzi, assistant director Gianni Arduini, sound engineer Claudio Maielli and Signora Esmeralda Sbragia, in her married name[38]. The 310 page script also generally conforms to the published version, albeit with 26 pages of very significant differences[39].

31 *L'isola ora L'avventura (1959-62)*, Fascicolo per opera CF 3046, cit.

32 G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2018 [2002], p. 96.

33 M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura completa (2° stesura) [1959]*, 8A/12, fasc. 23, Archivio Antonioni, Ferrara, 248 pagine.

34 M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura completa [1959]*, 8A/10, fasc. 21, Archivio Antonioni, Ferrara, 261 pagine.

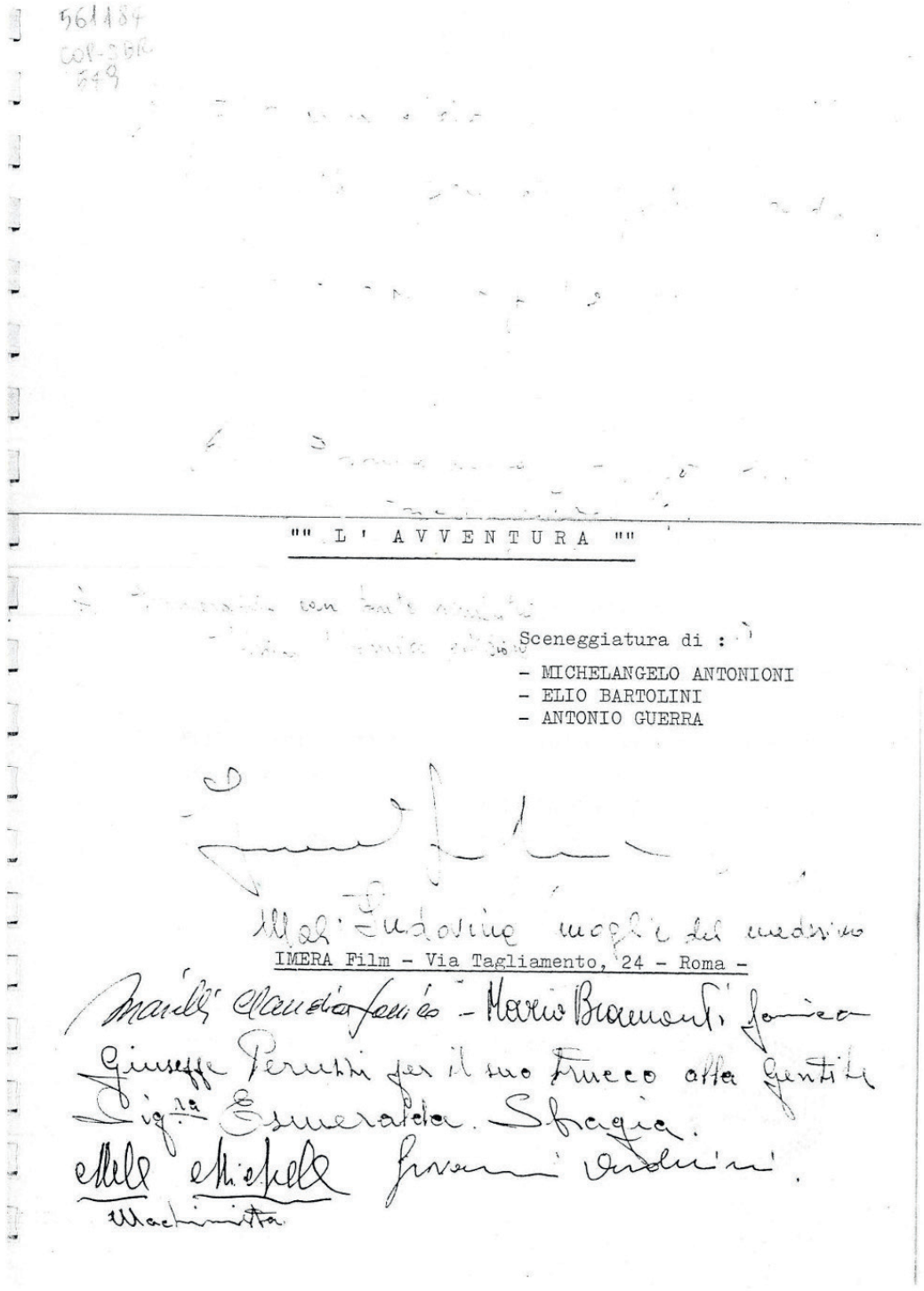
35 M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura completa [1959]*, 8A/8, fasc. 19, Archivio Antonioni, Ferrara, 310 pagine; M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura completa [1959]*, 8A/11, fasc. 22, Archivio Antonioni, Ferrara, 310 pagine.

36 M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura completa [1959]*, 8A/9, fasc. 20, Archivio Antonioni, Ferrara, 346 pagine.

37 F. Vitella, *L'avventura*, cit., pp. 93-108.

38 M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura,* Fondo Giancarlo Sbragia, Biblioteca della Casa dei Teatri, Villino Corsini di Villa Doria Pamphilj, Roma, 310 pages.

39 M. Antonioni, E. Bartolini, T. Guerra, *L'avventura. La sceneggiatura* in T. Chiaretti (ed.), *L'avventura, di Michelangelo Antonioni*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano 1960.



L'avventura. Cover of the complete screenplay (1959)

It is interesting to examine the evolution of the opening of the film in Rome. We have seen in the Pre-Sceneggiatura how it unfolded there against the lively background of a religious festival, introducing the characters of Anna, Claudia, Anna's father and then Sandro. Lei Massari was Antonioni's choice for Anna, while Monica Vitti and Gabriele Ferzetti were also attached[40]. The 261 page draft opens with a purposeful Anna and Claudia striding through springtime Rome[41]. They are surprised to come upon a piazza packed with motorcycling enthusiasts, vivid in their multicoloured overalls and helmets, their vehicles alongside. Large banners bear the names of the organisers – Agip, Enel Moto, etc.. An astonished onlooker watches a real tongue of fire emerge from the top of an oil derrick mounted on the back of a truck – advertising for Supercortemaggiore petrol. Another flame emerges from a large famous trademark logo of Agip, the wolf with six legs. This is a scene of modern Italy, the economic miracle, epitomised by the slogan (written by Ettore Scola): «Cane a sei zampe amico fedele dell'uomo a quattro ruote»[42].

Anna spots a distinguished looking man, of mature years: «Eccolo là»[43], she exclaims. But Claudia's attention is drawn to another older man, dressed in a fur jacket that stretches to his knees, an helmet with goggles, a bunch of medals arrayed on his chest. «Scusi, ma tutte quelle medaglie?», asks Claudia. «Sono le medaglie dei passi alpini», replies the veteran. Anna has joined the distinguished gentlemen, looking at him somewhat incredulously. «Ma papa, cosa fai qui?». We can guess that it is maybe for some reunion of veterans of the Alpine divisions from the Fascist years, rather than for the youthful motorcycle rally. Italy's past contrasts sharply with Italy's present.

Editing cuts from *L'avventura*[44]

40 T. Kezich, *I nostri registi puntano sul '59*, cit., pp. 17-18.

41 M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura completa [1959]*, 8A/10, fasc. 21, cit., pp. 1-3.

42 «Six-legged dog faithful friend of man on four wheels».

43 «There he is»; «Excuse me. But why all these medals?»; «They are the medals of the alpine passes»; «But father, what are you doing here?». M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura completa [1959]*, 8A/10, fasc. 21, cit., pp. 1-3.

44 All the editing cuts are taken from: *Michelangelo Antonioni, Architetture della visione*, edited by M. Mancini, G. Perella, Coneditor, Rome 1986, pp. 472-473.

The 310 page shooting script offers an alternative[45], opening with a scene of Claudia at her house, where we meet her elder and younger sisters, also briefly her parents, while she excitedly readies for the trip. As portrayed, she comes from an conventional middle class family of ordinary means and no particular refinement.

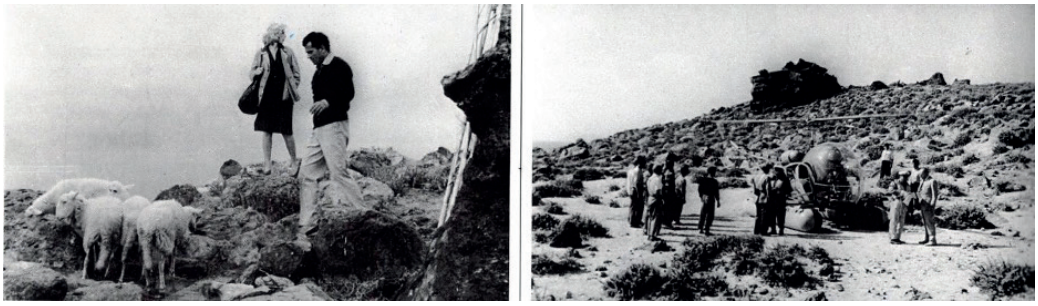
The waiting car takes her to meet Anna and her father. As we can see from the four frame grabs, the scene at Claudia's house was shot, but then cut, surplus to story requirements. The final script opens with the next scene, Anna and her father on the street outside her house, described as a much more exclusive palazzo[46]. In reality this is Via Niccolo Piccolomini, busy with building activity, the developing metropolis overlooking in the distance St Peter's and the Vatican. Anna is thus foregrounded right from the very start.

Via Niccolò Piccolomini, Rome.

On the Lisca Bianca island at sunset, with Stromboli in the background.

45 M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura,* cit., pp. 2-6.
46 Ivi, p. 7; p. 47.

The section on the island remains similar to that in the Pre-Sceneggiatura, albeit with substantial editing. It would be moulded to the topography and character of Lisca Bianca, the small island off Panarea in the Eolian Islands, the archipelago to the North of Sicily dominated by the active volcano of Stromboli. Here Antonioni had found his filming location. Antonioni had a flock of sheep transported to Lisca Bianca, but they did not make the final cut. The tracker dogs arriving in the helicopter remain in the script, as does Sandro's visit to the island in the currents. However the latter was not filmed, deemed surplus to requirements. The book by Fitzgerald found in Anna's luggage is identified as *Tender is the Night*[47].



Editing cuts from *L'avventura*

Moving to the mainland of Sicily, the physical geography of the peripatetic pursuit across the island will map and mirror the emotional and existential journey of the protagonists. The choice and the calibration of the landscape, the shape of the physical and architectural environments and the invisible histories they hide, will externally manifest the internal shifts in character of Sandro and Claudia. The scriptwriters – most especially the poet Guerra – will juxtapose and adjust their action and dialogue against the actual locations, letting the words gradually slip away to be replaced by image. As Giuliana Bruno notes:

> In *L'avventura*… the emotions of the female protagonists are displaced onto their motion through the terrain. Traversed and transformed by restless *voyageuses*, the land reads as an interior landscape in a constant shift between inner and outer worlds[48].

As identified by Gabriele Rigola, in a further effort to authenticate the setting, Antonioni, at Elio Bartolini's suggestion, would consult the noted Sicilian writer Leonardo Sciascia, asking for his help with dialogue in interactions with *indigeni* in the local dialect. On 25 May 1959, he would make his request in a letter, describing *L'avventura* succinctly as «la storia di un gruppo di gente del nord a cui accade un certo fatto in Sicilia appunto»[49]. The

47 Cf. M. Antonioni, E. Bartolini, T. Guerra, *L'avventura. La sceneggiatura* in T. Chiaretti (ed.), *L'avventura, di Michelangelo Antonioni*, cit., pp. 80-84; T. Chiaretti, *Postilla alla sceneggiatura* in T. Chiaretti (ed.), *L'avventura, di Michelangelo Antonioni*, cit., pp. 133-135.

48 G. Bruno, *Atlas of Emotion*, cit., p. 96.

49 «the story of a group of people from the north to whom a certain event happens in Sicily». G. Rigola, «*Si*

director would send a further letter, apparently accompanied by a draft of the script, on 3 June 1959. With the exception of the scene in the barracks at Milazzo, where the smugglers should speak in an impenetrable dialect, he wrote: «Per gli altri, non vorrei che la coloritura fosse troppo forte. Preferirei anzi che fosse discreta, non pesasse troppo»[50]. He does not want to strain the comprehension of Northern Italian audiences.

From Caltanisetta, Leonardo Sciascia would reply to Antonioni in a letter dated 9 June 1959, which is found in the Archivio Antonioni: «Ho ricevuto la sceneggiatura; e l'ho già letta "disinteressatamente" – ora la rileggerò per lavorarci su, in quella parte in cui c'è dialogo con gli indigeni»[51]. He goes on to say he has concerns for the disregard shown for the distances travelled in the script. It is improbable that there would be a coach for Noto in Milazzo, and that an inhabitant of Noto would be able to give directions to Pergusa. He appreciates the need to include Noto and Pergusa in the itinerary, and says that maybe it is only «pignoleria»[52] on his part to note these small incongruities. He adds: «Una cosa che mi pare senz'altro sbagliata è il far parlare il dialetto al tenente: la lingua nazionale è in Sicilia una specie di attributo dell'autorità»[53]. This is a measure of the issues and fine distinctions Antonioni and his collaborators were grappling with.

On Sicily the action continues at the Villa Palagonia in Bagheria, standing in for the barracks of the Guardia di Finanza in Milazzo. Sandro and Claudia take the train from Milazzo Station (in reality Bagheria Station). They separate when the train stops at the Altavilla Milicia Station, representing Barcellona-Castroreale Station. Sandro is next found on the Viale San Martino in Messina. Claudia rejoins their friends at Princess Montaldo's Villa, near Monreale, in fact the Villa Niscemi in Palermo. Following up a possible sighting, Sandro visits the pharmacy at Troina, in the interior of Sicily, actually at Corrado di Fuori, in the Province of Siracusa. Here Claudia joins him and they head on towards the baroque splendour of Noto.

This is where a key gear change occurs in the relationship between Claudia and Sandro, which is played out in a sequence of scenes which were a work in progress during filming. They are important in terms of what is what elided and sunk in to subtext. There is a scene driving across the Ponte di Cassibile, a scene in the deserted village of Borgo Schisina, a scene in Cassibile itself and on the beach there, a scene in the tuna fishing village (*tonnara*) of Santa Panagia outside Siracusa and a scene beside the old railway cutting which passes by Santa Panagia on its way to Catania[54].

potranno metter dentro i preti e gli Osservatori Romani?». Una prima indagine sulla corrispondenza sciasciana e il cinema, "Todomodo", 7-7, 2017, pp. 83-86.

50 «For the others, I wouldn't want the coloring to be too strong. I'd prefer it be unobtrusive, not weigh too much». Ibid.

51 «I received the script; and I have already read it "dispassionately" – now I will read it again to work on it, in that part where there is dialogue with the indigenous people». L. Sciascia, *Lettera 09 giugno 1959*, 9B/4, fasc. 341, Archivio Antonioni, Ferrara, p. 1.

52 «nit picking». Ibid.

53 «One thing that seems to me to be without question wrong is to make the lieutenant speak the dialect: the national language is in Sicily a sort of sign of authority». Ibid.

54 Cf. M. Antonioni, E. Bartolini, T. Guerra, *L'avventura. La sceneggiatura*, in T. Chiaretti (ed.), *L'avventura, di Michelangelo Antonioni*, cit., pp. 110-112; T. Chiaretti, *Postilla alla sceneggiatura*, cit., pp. 133-135.

The Cassibile bridge, Sicily.

Borgo Schisina, Francavilla di Sicilia, Sicily.

Borgo Schisina is one of seven new villages built in the early 1950s on land from an old estate in Francavilla di Sicilia. The development is by the *Ente per la Riforma Agraria in Sicilia* (ERAS), the *Agency for Agrarian Reform in Sicily* tasked with modernising the infrastructure of the *Mezzogiorno*. Borgo Schisina has housing, a school, a piazza and a church, but has no running water or rural electrification, therefore the displaced peasants who were offered the new accommodation declined to ever occupy the new towns[55]. The Villaggi Schisina thus stand as empty monuments to communities that never existed and a physical reflection of the void that lies at the heart of Claudia and Sandro's lives. Like a De Chirico painting, Borgo Schisina makes for a metaphysical environment of cold contemporary alienation. As Claudia remarks in the film: «questo non è un paese, è un cimitero»[56].

55 V. Sapienza, M. Saraniti, *I sette borghi rurali di Francavilla di Sicilia*, "Agorà", n. 46, 2013, pp. 22-27.

56 «This is not a town, it's a cemetery». M. Antonioni, E. Bartolini, T. Guerra, *L'avventura. La sceneggiatura*,

The Fontane Bianche beach, Cassibile, Sicily.

At Cassibile they continue their search for Anna and see the engraved stone commemorating the signing of the Armistice on 3 September 1943. They turn towards the sea at the sweeping Fontane Bianche beach where allied landings took place from 10 July 1943. Two loose sheets of paper tucked into the 346 page script record the dialogue[57].

> Sandro: «Vedi? È lì che sono sbarcati gli americani. Dicono che questo tratto di mare fosse pieno di navi, il cielo di paracadutisti».
> Claudia: «Chissà quanti morti».
> Sandro: «Macché. Neanche uno».
> Intanto Claudia si è avvicinata alla porta della fattoria e guarda all'interno.
> Claudia: «Ma è una stalla! Proprio qui hanno firmato l'armistizio?»[58].

They reminisce about their own experiences of the war. Sandro served for four months in 1944 with the Americans, when he was wounded. Claudia recalls she was just seven years old at the time.

Editing cuts from *L'avventura*

in T. Chiaretti (ed.), *L'avventura, di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 111; cf. also: M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *Dialogo del paese abbandonato*, in *L'avventura. Sceneggiatura completa [1959]*, 8A/9, fasc. 20, cit.

57 M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura completa [1959]*, 8A/9, fasc. 20, cit., pp. 224-225.

58 Sandro: «You see? That's where the Americans landed. They say that this stretch of sea was full of ships, the sky of paratroopers». Claudia: «Who knows how many dead». Sandro: «Not in the least. Not even one». Meanwhile Claudia has approached the door of the farmhouse and looks inside. Claudia: «But it's a stable! Did they sign the armistice right here?». Ibid.

The church, Tonnara di Santa Panagia, Sicily.

Editing cuts from *L'avventura*

At the abandoned Tonnara di Santa Panagia, the centuries old tuna fish processing plant[59], they inspect the roofless church. Where once was a hive of industrial level activity, there remains a redundant monument in the empty piazza, with a dedication inscribed: «Al lavoratore agricolo»[60]. The station of Santa Panagia stands nearby, Claudia and Sandro make love beside the railway cutting, their passion reaching a climax as a train rattles past.

Tonino Guerra would comment on the passage through the abandoned villages while reviewing the initial edit of the film: «Non capisco il vagare di Sandro e Claudia lì. Non è più in rapporto coi loro sentimenti. Veramente ho avuto l'impressione che fossero indifferenti. Sandro ha guardato i muri per dieci minuti, poi la lapide di Cassibile e adesso i paesi vuoti. Ma perché?»[61].

59 F. Morreale, *Tonnare di Ritorno. Santa Panagia e le altre*, Natura Sicula, Siracusa 2009, pp. 18-62.

60 «To the agricultural worker». M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura completa [1959]*, 8A/9, fasc. 20, cit., p. 231.

61 «I don't understand the wandering of Sandro and Claudia there. It is no longer in relation to their feelings. I really had the impression that they were indifferent. Sandro looked at the walls for ten minutes, then the engraved stone of Cassibile and now the empty villages. But why?». T. Guerra, *Appunti di Tonino al film* (Commenti di Tonino Guerra sulla prima versione del montaggio del film), 8C/4, fasc. 38A, Archivio Antonioni, Ferrara, 5 pages.

The Tonnara and the railway station in Santa Panagia, Sicily.

The scenes in Cassibile and Santa Panagia itself were thus cut, but the weight of their recent history and enduring human experience still hangs over this most modern of films[62]. The love scene was also cut back by the censor[63]. By the time they reach Noto, the *malattia dei sentimenti*[64] is manifest and can be represented mainly visually.

La malattia dei sentimenti: Claudia in Noto, Sicily.

62 T. Chiaretti, *Postilla alla sceneggiatura*, cit., pp. 133-135.

63 Cf. Michelangelo Antonioni, *Architetture della visione*, edited by M. Mancini, G. Perella, Coneditor, Rome 1986, p. 471.

64 M. Antonioni, *La malattia dei sentimenti*, cit.

La malattia dei sentimenti: Claudia in Noto, Sicily.

Tommaso Chiaretti, who edited the published Italian shooting script of *L'avventura*, notes Antonioni's desire to achieve a «giallo alla rovescia», or an upside-down mystery or detective story in reverse, with an open ending. Much discussion of the finale took place between the scriptwriters, the producers, the distributors and the director. The original producers of the film, Imera Film, were fearful that audiences would be bewildered and deterred by a lack of resolution in the fate of Anna[65].

Under pressure, Antonioni reluctantly accepted a solution whereby news of the discovery of Anna's body reaches the luxurious San Domenico Palace Hotel in Taormina. Another option considered was that Anna should calmly and classily turn up alive at the Hotel, coy about any explanation.

As Imera Film's precipitous collapse became apparent from the end of September 1959, the cast and crew were stranded without funding on storm beaten Panarea for several months. Eventually, the distributor of the film, the producer and publisher Cino Del Duca, was persuaded to take over the project in early November[66]. Antonioni had previously made two commercials for the launch of "Il Giorno", the new national daily newspaper that Del Duca had founded in Milan in March 1956[67]. Now Del Duca and producer Amato Pennasilico facilitated Antonioni in reverting to his original ending, which left Anna's fate up in the air, at once an ellipsis and an evanescence.

65 T. Chiaretti, *Postilla alla sceneggiatura*, cit., pp. 133-135.

66 *L'isola ora L'avventura (1959-62)*, Fascicolo per opera CF 3046, cit.; cf. also: F. Vitella, *L'avventura*, cit. pp. 109-203.

67 *Ritrovati due inediti di Michelangelo Antonioni: furono realizzati come spot per "Il Giorno"*, "Il Giorno", 25 agosto 2014, https://www.ilgiorno.it/cultura/antonioni-1.149559 (last accessed 14 December 2022).

In the 310 page shooting script Patrizia goes to Claudia's room to tell her that Anna is dead. She has received a telephone call just now to say Anna's body has been found by some fisherman in the sea, off Palermo. Looking out of the window into the soft dawn light, Claudia reflects: «Quindici giorni fa, all'idea di Anna morta il mondo mi sarebbe crollato addosso. Avrei gridato alla ingiustizia, mi sarei chiesta perché… Adesso non provo niente. Un gran vuoto. Un vuoto immenso… Non piango neanche»[68].

Hallway with bedrooms, San Domenico Palace Hotel, Taormina, Sicily.

Stair, hallway, and the bar, San Domenico Palace Hotel, Taormina, Sicily.

Claudia goes to Sandro's room, to find it empty and the bed unslept in. With a dazed and abstract expression she dresses and goes down to the main reception hall. There, on a couch, she finds find Sandro sleeping in an embrace with the paid young English "actress" Gloria

68 «Fifteen days ago, at the idea of Anna dead, the world would have collapsed in on me. I would have cried out at the injustice, I would have wondered why… Now I don't feel anything. A great void. An immense void… I don't even cry». M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura,* cit., pp. 301-305; cf. also: M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *L'avventura. Sceneggiatura completa [1959]*, 8A/9, fasc. 20, cit., p. 302 bis.

Perkins, whom he first met when she caused a sensation in Palermo. Claudia makes her way to the *lungomare*, where Sandro joins her and they reach some kind of silent emotional rapprochement. With their wordless gestures, they share their mutual pain and numbed acceptance, in the distance the volcano Etna.

A wall, a balcony, and Etna: the location where the last scene was shot. Taormina, Sicily.

The replacement scene, containing the revised dialogue between Claudia and Patrizia, is contained on five yellowed sheets of typescript, with handwritten corrections[69]. It is dawn when Claudia visits Patrizia's room, searching for the missing Sandro:

Claudia: «Patrizia… Ho paura».
Patrizia: «Più o meno tutti abbiamo paura. Specialmente di notte…».
Claudia: «Ho paura che sia tornata Anna. Sento che è tornata, che sono insieme».
Patrizia: «Ma cosa ti salta in mente? Lo avremmo saputo».

Some moments later, Claudia reflects: «Pochi giorni fa al pensiero che Anna fosse morta, mi sentivo morire anch'io. Adesso non piango neanche… Ho paura che sia tornata, che sia viva… Tutto sta diventando maledettamente facile: perfino privarsi di un dolore»[70].

69 Claudia: «Patrizia… I'm afraid». Patrizia: «More or less everyone is afraid. Especially at night…». Claudia: «I'm afraid that Anna might have come back. I feel she's come back, that they're together again». Patrizia: «What sprung that to mind? We would have known». M. Antonioni, E. Bartolini, A. Guerra, *Dialogo tra Claudia e Patrizia per "L'avventura"*, 8C38Ci, Archivio Antonioni, Ferrara.

70 «A few days ago at the thought that Anna was dead, I felt myself dying too. Now I don't even cry. I'm afraid that she might be back, that she might be alive. Everything is becoming so damn easy; even depriving oneself of pain». Ibid.

The scene between Claudia and Patrizia. Bedroom, San Domenico Palace Hotel, Taormina, Sicily.

Tonino Guerra gave his verdict after watching the first cut: «Stupendo secondo tempo fino al finale meraviglioso e commovente. Fragile e noioso primo tempo, Camminano camminano sull'isola»[71].

L'avventura – *The final cut (il montaggio definitivo)*

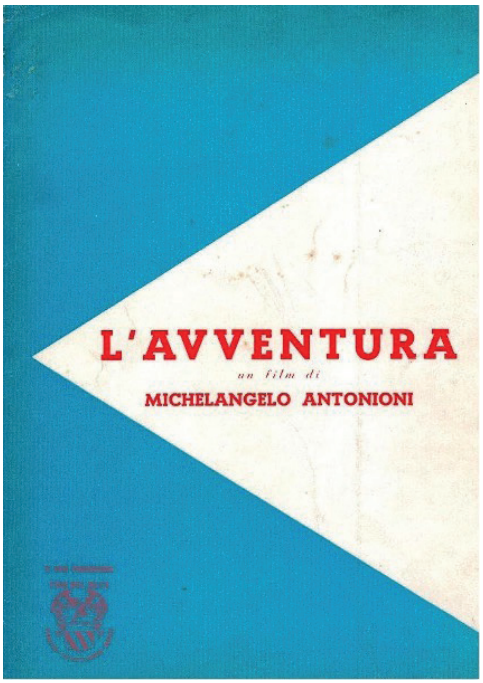
Once the picture was locked down and the definitive final edit completed, there remained further scripting work. Two four page treatments in the Archivio Antonioni – one a working document in typescript with copious handwritten corrections in pen, the other a clean typescript – trace the narrative path and the emotional journey of Sandro and Claudia, as firmed up in the film. The catalogue entry notes that the latter is «Soggetto de *L'avventura*, apparentemente conforme al montaggio definitivo del film»[72]. Following the disappearance of Anna, they spend the night in the shepherd's stone hut on the island of Lisca Bianca. «Ma nel corso della notte e dell'alba seguente, Sandro e Claudia accomunati dalla stessa ansia, sentono nascere in sé un sentimento inspiegabile, qualcosa che nel nome di Anna va già oltre Anna, che quasi mostruosamente ne sancisce la scomparsa definitiva»[73].

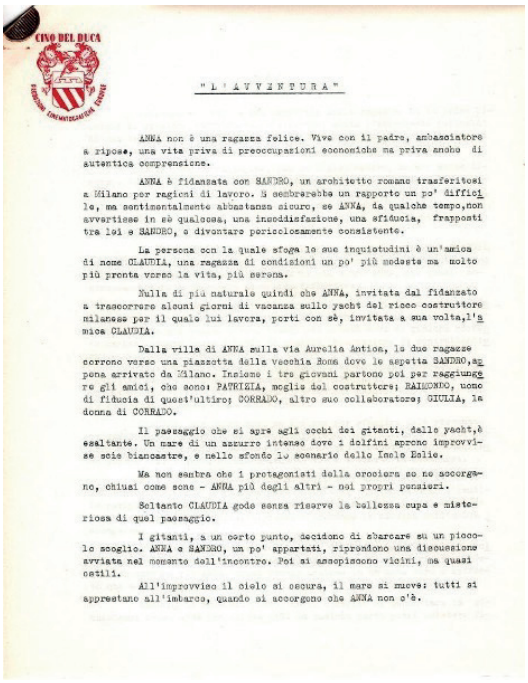
71 «Splendid second part right up to the marvellous and moving finale. Flimsy and boring first part. They walk endlessly on the island». T. Guerra, *Appunti di Tonino al film*, cit.

72 Nota di catalogo, *Soggetto de L'avventura (1959)*, 9 cc. annotazioni: Cc. numm. i-ixb. 8C/4, fasc. 38, Archivio Antonioni, Ferrara.

73 «But in course of the night and the following dawn, Sandro and Claudia united by the same anxiety, feel an inexplicable emotion born within themselves, something that in the name of Anna already goes beyond Anna,

This treatment is in fact the definitive story outline, prepared for Cino Del Duca, to be included as a three page synopsis of *L'avventura* along with a further eight pages of cast and crew credits, director and lead actors' biographies, brought together in a custom printed folder[74]. This key document was presumably used by Cino Del Duca for promotion, publicity, sales and distribution, around the premiere at Cannes Film Festival in May 1960 and subsequently.





Cartella promozionale, *L'avventura*, Cino Del Duca, 1960.

In 1949 with his short film *L'amorosa menzogna*, Antonioni had explored the world of the *fotoromanzo*. They are also named *fumetti*, so called because the speech bubbles added to the still frames resemble clouds of cigarette smoke emerging from the characters' mouths. Cino Del Duca established his business and made his fortune post war, with his *roman-photo* magazines in France such as "Nous Deux" and *fotoromanzo* magazines such as the hugely successful "Grand Hotel" in Italy[75]. It thus came a full circle for Antonioni when the magazines "Selection Nous Deux" in France in January 1961 and the sister publication in the Del Duca stable, "Cine Intimità", in Italy in May 1961, published a popular photo comic version of *L'avventura*[76]. The storyline of the film is thus rendered as a still picture

which almost monstrously sanctions her definitive disappearance». M. Antonioni, E. Bartolini, T. Guerra, *Soggetto de L'avventura (1959)*, 8C 38B i-iv & v-viii (versione precedente), Archivio Antonioni, Ferrara.

74 Author's private collection.

75 D. Coward, *Beyond Words. The* Roman-photo*: Graphic Fiction*, in Id., *A History of French Literature: From* Chanson de geste *to Cinema*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, p. 521.

76 *L'Aventure*, "Selection Nous Deux", n. 2, Paris-Milan, 1 January 1961; *L'avventura*, "Cine Intimità", n.

strip, highlighting key frames in the visual and verbal narrative, a corollary to the peaks and troughs on the structural electrocardiogram which was applied to the script by Tonino Guerra. On the front cover is Monica Vitti as Claudia, on the back cover Lea Massari as Anna, a doubling to the end. Claudia occupies the emotional space that Anna has vacated and now bears the pain, passion and anxiety of both characters combined. Much like Lilia Nardi in the earlier *Tentato suicidio*.

L'Aventure, "Selection Nous Deux", 1961. Author's private collection.

1, Milan, 1 May 1961. Cf. also: L. Quaresima, *L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo*, in A. Boschi, F. Di Chiara (eds.), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Il Castoro, Milan 2015, p. 118.

L'Aventure, "Selection Nous Deux", 1961. Author's private collection.

It is true to say that with *L'avventura*, Tonino Guerra brought a poetic input and a technical eye to prompt to an altogether new level the radical imagination and structural vocabulary of Antonioni's cinema. Michelangelo Antonioni and Tonino Guerra's creative partnership would endure over more than forty years and ten films. It formed one of the great collaborations in modern cinema, a robust, forthright and fundamentally honest conjunction between the Romagnol poet and the Ferrarese filmmaker. I will leave the last word to Antonioni: «… ciò che Tonino Guerra ha cercato di fare fin qui, in prosa e in versi. Scrivere e descrivere ciò che è vero e ciò che non lo è…»[77].

Acknowledgements

For their assistance in my archival research, sincere thanks are due to Laura Schiavina of the Archivio Antonioni Ferrara, Anna Fiaccarini of the Biblioteca Renzo Renzi Cineteca di Bologna, Debora Demontis of the Biblioteca Luigi Chiarini Centro Sperimentale di Cinematografia (Rome) and the staff of the Sala di Studio Archivio Centrale dello Stato (Rome). In Rome, for their invaluable support and friendship special thanks are due to Alessandra Guarino of the Centro Sperimentale di Cinematografia and fellow "Antonionian" Walter Romanus Donati. Likewise warm appreciation to Elisabetta Antonioni in Ferrara and Jonathan Hourigan of the London Film School.

77 «…what Tonino Guerra has sought to do thus far, in prose and in poetry, is writing and describing what is true and what is not true…». M. Antonioni, *Testimonianza,* cit., p. 141.

LE MANI INVISIBILI DE *IL DESERTO ROSSO*. DALL'INCHIESTA ALLA SCENEGGIATURA

Giuseppe Mattia

A fronte di una corposa bibliografia sull'analisi testuale e stilistica de *Il deserto rosso* (M. Antonioni, 1964), il numero di contributi su aspetti genetici risulta di gran lunga più esiguo. Con lo scopo di ridurre l'effetto distorsivo delle memorie orali e di ovviare al rischio del folclore[1], sono state chiamate in causa due fonti coeve conservate presso l'Archivio Michelangelo Antonioni di Ferrara[2]: una versione della sceneggiatura dattiloscritta dal regista e da Tonino Guerra tra il 1962 e il 1963[3]; le inchieste preliminari di Flavio Nicolini, suddivisibili tra ambito psichiatrico e lavorativo[4]. L'obiettivo della presente analisi, tassello di una ricerca più ampia, è quello di dimostrare la preminenza di queste indagini ai fini della stesura della sceneggiatura, illustrando i punti in cui esse sono confluite nel copione, con uno sguardo alla rimodulazione dei dati raccolti da parte di Guerra e Antonioni. Gianfranco Miro Gori, parlando di Nicolini e del suo lavoro di raccolta, scrive:

> Dopo aver collaborato con Elio Petri a *I giorni contati*, fa l'aiuto di Antonioni e realizza per lui un'inchiesta su donne con problemi psichici (da cui il personaggio di Giuliana interpretato da Monica Vitti in *Il deserto rosso*)[5].

Anche Simonetta Nicolini conferma tutto ciò aggiungendo, come ulteriore oggetto dell'inchiesta, anche la «vita degli operai del ravennate»[6]. Una prima conferma del diretto interessato, relativa al lavoro condotto, emerge da una lettera indirizzata ad Antonioni, datata 9 gennaio 1963, nella quale Flavio Nicolini scrive:

[1] Cfr. M. Comand, *Ricerca e archivi per gli studi sulla sceneggiatura*, "Quaderni del CSCI rivista annuale di cinema italiano", X, 2014, p. 79.

[2] D'ora in avanti AMAF.

[3] AMAF, 8A/17, fasc. 36 (d'ora in avanti sceneggiatura).

[4] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, organizzate in nove fascicoli, segnati dalla lettera A alla lettera I.

[5] G. Miro Gori (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, Catalogo della mostra: *Cinema e televisione* (Santarcangelo di Romagna, 16 dicembre 2000-7 gennaio 2001), CLUEB, Bologna 2000, p. 7.

[6] N. Simonetta, *Biografia di Flavio Nicolini*, in *Maestri d'arte e l'arte di essere maestri*, a cura di A. Falconi, Regione Emilia-Romagna, Bologna 2014, pp. 26

> Le interviste che ti mando sono soltanto una parte. Ne ho ancora due o tre. Le spedirò appena le avrò riordinate. Spedirò a parte anche le fotografie eseguite a Forlì e avute a Ravenna. Il ragazzo con berretto è bruno, ma ha l'età giusta e un certo carattere che farebbe al caso tuo. Naturalmente ne sto esaminando altri e vedrai i migliori. Ho messo note e descrizioni sulle foto. A Pesaro troverò altra gente e appena avrò le fotografie te le manderò. In settimana avrò la possibilità di esaminare anche una donna depressa e avrai le risposte che ti occorrono. A Ravenna sto spianando la strada anche a Tucci. Naturalmente rientra in questa manovra la possibilità di ottenere il permesso di ridipingere strade e case. Domani avrò un incontro con persona che mi darà utili referenze[7].

Questo estratto getta luce su ulteriori apporti al film: le indagini compiute tramite interviste; i sopralluoghi per le riprese con l'ausilio di fotografie; una sorta di casting per i personaggi secondari; i viaggi tra Forlì, Ravenna e Pesaro; l'incontro con una donna depressa; il riferimento a Ugo Tucci[8]; la questione dei permessi per le soluzioni cromatiche adottate dal regista. Il collaboratore romagnolo è inoltre l'autore del *Diario dell'aiuto*[9], in cui non si limita a riportare episodi avvenuti durante le riprese ma interpreta e commenta le scelte di Antonioni ricostruendo, con intensità e acume, l'ambiente psicologico dei personaggi e della troupe. Per quanto riguarda la genesi del progetto si veda quest'altra dichiarazione di Nicolini a proposito del lavoro effettuato:

> Gli preparai inchieste intorno a donne con problemi psicologici. Ho cominciato a girare per cliniche e manicomi. Parlavo con donne uscite da crisi profonde. [...] Per Michelangelo, a Imola, ho incontrato alcune ragazze che mi suggerirono comportamenti ed episodi utili alla realizzazione del personaggio di Monica Vitti nel film. Fra le altre cose, in quell'ospedale ho assistito a un elettroshock… Ravenna, la città, le strade, le paludi, i canali, gli scarichi colorati, il porto, nel film di Michelangelo dovevano essere le immagini e lo specchio in cui si muoveva il personaggio di Giuliana (Monica Vitti)[10].

Prima di entrare nel merito dei materiali d'archivio visionati si introdurrà una riflessione sulla genesi del progetto. Così invece si esprime Tonino Guerra sull'idea iniziale da cui è stato successivamente strutturato l'intreccio del film:

> La prima idea de *Il deserto rosso* era una cosa che riguardava una madre il cui figlio una mattina non voleva alzarsi. Derivava da un racconto che mi aveva fatto una bambina in classe, quando insegnavo, verso il '50: un tema stupendo. E con Michelangelo parlavamo di questo tema in automobile, andando da Milano a Ivrea. Di questo tema è rimasta solo la scintilla,

[7] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56 B.

[8] Organizzatore di produzione de *Il deserto rosso* e ancor prima de *Le amiche* (1956).

[9] F. Nicolini, *Diario*, in C. Di Carlo (a cura di), *Il deserto rosso*, Cappelli, Bologna 1964 (d'ora in avanti *Diario*).

[10] F. Nicolini, *Dalla didattica alla TV*, in G.M. Gori, *Cinetivù. Santarcangelo-Roma '35.'99*, Raffaelli, Rimini 1999, p. 45.

nel soggetto del film, ma era formidabile. [...] C'era in mente di fare il tema di una donna, i suoi rapporti col figlio, il marito, e in quella gita in macchina io avevo parlato di questa storia, e qualcosa è rimasto nel personaggio del bambino. Ma il film era sulla nevrosi della donna. Molte cose erano venute da un'inchiesta fatta con un po' di donne nevrotiche, ma erano cose precise, non esagerate[11].

Tale testimonianza risulta fondamentale per presentare due delle tematiche affrontate in questo lavoro: l'idea di scrivere un film sulla nevrosi femminile a partire da indagini preliminari; l'episodio della finta paralisi del bambino.

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, si registra un crescente interesse – almeno da parte di un certo numero di intellettuali – nei confronti delle psicopatologie[12] (in particolare quelle femminili), con un accostamento diffuso della dimensione antropologica e sociologica all'ambito psichiatrico[13]. La consolidata "tradizione", legata alle ricerche sul campo prima della stesura della sceneggiatura, porta Nicolini a recarsi presso l'Ospedale psichiatrico provinciale Luigi Lolli di Imola. Nel fascicolo A[14] sono presenti i seguenti materiali: un resoconto di fobie e disturbi psichici; l'intervista a una paziente bolognese depressa; un dialogo tra madre e figlio rielaborato dal santarcangiolese stesso. Allo scopo di caratterizzare i personaggi, Nicolini attinge anche da due testi scientifici. Il primo, tratto da *Psicopatologia generale*[15] del filosofo e psichiatra tedesco Karl Jaspers, è dedicato al caso Forster: una donna risulta incapace di auto-rappresentarsi e di conservare nella mente gli oggetti percepiti, provando una sensazione di «nero perenne». Il secondo è un saggio di Pierre Janet[16] incentrato sul caso del Capitano Zd e sulla perdita di immaginazione. Risultano inoltre di fondamentale importanza, sempre al fine di delineare gli anfratti dell'animo e della mente di Giuliana, una serie di dettagli sugli effetti collaterali dei disturbi psichici: malinconia, svogliatezza, perdita dei sentimenti, degli affetti, degli interessi.

Nella sceneggiatura, le criticità comportamentali di Giuliana fanno il loro ingresso già nelle prime pagine, a partire dalla sequenza dello sciopero degli operai davanti alla fabbrica. Il primo segno di squilibrio si manifesta mentre osserva due pompieri del servizio di sicurezza.

[11] F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1960-1969*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 269.

[12] Lo stesso Antonioni, nella propria biblioteca personale, conservava i seguenti volumi: M.A. Sechehaye, *Diario di una schizofrenica*, tr. it di C. Bellingardi, presentazione di C. Musatti, Editrice universitaria, Firenze 1957; AA.VV., *Le psicosi sperimentali*, Feltrinelli, Milano 1962. Sull'argomento si rimanda a: R. Eugeni, *La modernità a disagio. Michelangelo Antonioni e la cultura psichiatrica italiana tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento*, in A. Boschi, F. Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Il Castoro, Milano 2015, pp. 49-68.

[13] Cfr. in particolare S. Arieti, *Interpretation of schizophrenia*, Brunner, New York, tr. it. *Interpretazione della schizofrenia*, Feltrinelli, Milano 1963; S. Piro, *Il linguaggio schizofrenico*, Feltrinelli, Milano 1967.

[14] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, A.

[15] K. Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie*, Springer, Heidelberg-Berlin, 1913 (ed. successivamente rielaborata nel 1920, 1923, 1946, 1959), tr. it. *Psicopatologia generale*, Il pensiero scientifico, Roma 1964.

[16] P. Janet, *Le sentiment du vide*, "Journal de Psychologie", XXIV, 1927, pp. 861-887.

> Di colpo Giuliana avverte il desiderio di mangiare, una fame nervosa che le attanaglia lo stomaco. È come in preda ad una eccitazione a fior di pelle che rompe l'apparente quiete con cui fino a questo punto si è mossa. Le sembra di non poter aspettare un secondo di più. Giuliana sa che in questi momenti deve mangiare. Si guarda attorno angosciosamente[17].

Sempre nel fascicolo A dell'inchiesta, in riferimento alla prima donna da lui intervistata, è presente il seguente passaggio – introdotto dal titolo *Crisi di depressione* – che ha condizionato inequivocabilmente la scena trascritta.

> Cominciò col sentire una gran fame. Si manifestava con un senso di vuoto e smarrimento. Una angoscia che la spingeva a riempirsi di qualcosa. Aveva la sensazione di trovarsi in una stanza buia. Appena cominciava a mangiare, e ciò doveva fare spesso, si sentiva felice. Dopo aveva schifo di sé[18].

A proposito della sfera sentimentale e il rapporto della donna con il marito Ugo, è emblematica la scena successiva in cui Giuliana si sveglia in piena notte per il rumore di un giocattolo proveniente dalla cameretta del figlio. Ritornata nella propria stanza, trova sveglio il marito Ugo che, per tranquillizzarla, la cinge in un abbraccio, prima tenero poi erotico, fino a quando non avverte il disagio della moglie.

> Nei momenti in cui apre gli occhi è come se vedesse qualcosa di strano e di violento. Comincia anche a tremare. Ugo se ne accorge e a poco a poco, senza che la donna si renda conto del perché, rallenta il suo abbraccio, lo ritrasforma in affettuoso. E poi lo scioglie. Giuliana scivola via senza guardarlo, come se si vergognasse[19].

Nel fascicolo D sono riportate alcune informazioni desunte da un'intervista a una paziente della struttura ospedaliera imolese, un'impiegata trentaduenne cresciuta con una madre che, quotidianamente, le ha trasmesso un'opinione negativa sugli uomini, esortandola a contrarre un matrimonio economicamente vantaggioso.

> I rapporti col marito diventano sempre più difficili. Lei è innamorata, ma il terrore di dover fallire in ogni amplesso la spinge ad evitare e allontanare fervidamente ogni rapporto col marito. Nasce un giuoco di rapporti controllati, gesti e parole sterilizzate, da parte di lei, che teme le affettuosità, come la strada che conduce al rapporto erotico a lei interdetto. L'uomo diventa nervoso. A letto ogni suo gesto è raggelato da una sorta di schermo difensivo che la donna adotta, mentre tutto il suo essere affonda nell'angoscia. Il comportamento di lei appare come offensivo, ma nasce da un profondo senso di paura[20].

[17] AMAF, 8A/17, fasc. 36, p. 8.
[18] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, A.
[19] AMAF, 8A/17, fasc. 36, p. 38.
[20] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, D.

Sempre nel fascicolo A si coglie un ulteriore indizio dell'apporto di Nicolini alla costruzione della protagonista. Nella prima sezione il collaboratore descrive varie fobie come quelle per gli oggetti acuminati, per gli spazi aperti e per quelli chiusi. A proposito dell'agorafobia, a un certo punto introduce una figura che non esce mai di casa se non accompagnata e che si muove sempre in prossimità di un muro a mo' di ancora di salvataggio.

> Esiste una fobia degli spazi aperti: si esprime attraverso uno stato di angoscia irresistibile dei luoghi aperti (piazze da attraversare – di qui appunto il nome di agorafobia o fobia dello spazio – campi, strade deserte ecc.). Una donna non esce mai di casa se non è accompagnata, e quando è fuori il muro accanto al quale si tiene è la sua ancora di salvezza[21].

In sceneggiatura ritroviamo tale situazione subito dopo il dialogo in strada, fuori dal negozio di Giuliana, tra quest'ultima e il co-protagonista Corrado.

> Indica indietro, ma Giuliana non risponde nemmeno. Sta allontanandosi rasente il muro, un po' troppo rasente. Corrado la guarda incantato[22].

Ma le indagini di Nicolini influenzano la scrittura del film soprattutto nei dialoghi, in particolare quelli tra la protagonista e il figlio Tim[23]. Per quanto riguarda l'episodio della finta paralisi, nel fascicolo B troviamo il seguente scambio tra madre (M.) e figlio (F.), dattiloscritto da Nicolini.

> M. – È impossibile, F. (Improvvisamente) Prova a muovere le gambe, F. Fa vedere che sei bravo, scendi dal letto. Il dottore ha detto che se vuoi, potresti farlo.
> F. – Quel dottore non mi piace.
> M. – Vuole farti del bene, ti guarirà.
> F. – Io non voglio guarire.
> M. – Perché?
> F. – Io sono contento lo stesso, mammina. Se tu stai con me non mi importa se rimango piccolo e sempre nel letto.
> M. – Ma come puoi dire una cosa simile, F.! (Si alza turbata)[24].

Nella sceneggiatura, Guerra e Antonioni ripropongono così la scena:

> CASA DI GIULIANA E UGO – (Interno – Esterno Mattina)
> ORE 9

[21] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, A.
[22] AMAF, 8A/17, fasc. 36, p. 48.
[23] Nelle varianti delle sceneggiature passerà da chiamarsi Martino fino al definitivo Valerio.
[24] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, B.

Giuliana, seguita dalla cameriera, entra nella stanza del figlio allacciandosi la vestaglia. Il bambino è ancora a letto. Ha gli occhi gonfi e arrossati come chi ha pianto. Giuliana si ferma accanto al letto.
GIULIANA – Cos'è questa novità?
Il bambino non risponde.
CAMERIERA – Dice che non sta in piedi… gli fanno male le gambe.
Giuliana con un gesto deciso scopre il bambino e comincia a toccargli il ginocchio.
GIULIANA – Ti fa male, qui?
Il figlio fa cenno di no con la testa. Giuliana tocca sotto il ginocchio.
GIULIANA – Qui?
BAMBINO – No.
Giuliana tocca la coscia, il polpaccio.
GIULIANA – Qui?... qui?...
Gli tasta la caviglia, battendo qualche colpo un po' forte e osservando al tempo stesso le reazioni del bambino. Questi non si muove. Giuliana batte ancora più forte.
GIULIANA – Ti faccio male?
BAMBINO – No… Non lo sento.
GIULIANA – Come… non senti se faccio così?
Batte un altro colpo. Il bambino fa ancora cenno di no[25].

Sulla costruzione del personaggio di Giuliana, Nicolini riflette in questi termini sul passaggio dalla pagina allo schermo:

> il personaggio di Giuliana, in sceneggiatura sembrava più semplice soltanto apparentemente. Semplice è la sua definizione sociale e psicologica generica, piccolo borghese, ma terribilmente complessa e difficile è la sua definizione psicologica particolare, il dinamismo interno creato dalla sua malattia e dagli sforzi per dominarla[26].

Come anticipato in apertura, ulteriore obiettivo del collaboratore romagnolo è quello di delineare il profilo psicologico e sociale dei lavoratori della piattaforma petrolifera ravennate dell'AGIP, in particolare di coloro ritornati in Italia e di quelli disposti a partire verso il Sud America, il Marocco o il Golfo Persico: infatti, Corrado giunge a Ravenna proprio con il proposito di ingaggiare operai specializzati da condurre in Patagonia. In una lettera inviata ad Antonioni, datata 26 agosto 1963, Nicolini scrive:

> Caro Michelangelo, ti mando le notizie che volevi circa le difficoltà burocratiche, le pratiche che una ditta incontra se vuole andare, con un gruppo di operai, all'estero. Si tratta di una prassi abbastanza comune, la solita rosa di documenti; ma ci sono alcune regole, e possibili casi, che potrebbero interessarti: la situazione in rapporto al servizio di leva del giovane che

[25] AMAF, b. 8A/17, fasc. 36, pp. 147-148.
[26] Nicolini, *Diario*, cit., pp. 80-81.

non ha ancora 21 anni; il caso dei carichi pendenti. Se ti interessano le difficoltà che può avere Corrado queste potrebbero essere alcune. La quasi impossibilità, del resto, di trovare operai a Ravenna, può mettergli a disposizione gente non troppo regolare e avviarlo proprio sulla strada delle complicazioni di ufficio…[27].

Per quanto riguarda il rapporto tra il coprotagonista e i lavoratori, il fascicolo B risulta di fondamentale importanza per un primo studio sui dialoghi tra Corrado e gli operai. Uno di essi, tra Corrado e un giovane lavoratore, ha luogo nello spiazzo del cementificio Anic[28]. Il coprotagonista tenta di convincerlo a scegliere la Patagonia (con la piattaforma petrolifera situata sulla terraferma) piuttosto che il Golfo Persico (con la piattaforma sul mare).

CORRADO: Guarda che anch'io sono stato sulle piattaforme in alto mare… Il petrolio davanti a Gela[29] l'ho trovato io col "Gatto Selvatico". Ti dico subito la differenza: primo: se c'è una scintilla salta per aria tutto… hai visto, no, quello che è successo ai Giapponesi?... Secondo: Sai dove va a finire quello che stanno facendo?
GIOVANE: Con quello lavoriamo nel mare davanti a Ravenna.
CORRADO: I primi tre mesi hai ragione… poi partite per il Golfo Persico… Vi piantate nove mesi in alto mare e dico… tante per dirtene una, le donne te le scordi.
GIOVANE: Ma chi dice niente!
CORRADO: Con me, invece, hai la terra ferma sotto ai piedi, divertimento se ti va e quattrini da mandare a casa. È qui la differenza, capisci?[30]

Nella sceneggiatura leggiamo invece il seguente scambio:

GOVONI[31] – Guarda che in Patagonia puoi arrivare fino a quattrocentomila… Montiamo un cantiere, abbiamo bisogno di operai specializzati…
OPERAIO – No, non voglio fare l'operaio ambulante all'estero. Ci facciamo i nostri diritti in Italia[32].

L'importanza dei sopralluoghi e delle interviste di Nicolini consiste nel ricercare verosimiglianza, in particolare per quanto riguarda le tendenze culturali e sociali del periodo e le relative ripercussioni psicologiche sugli operai[33]. All'interno del fascicolo G sono presenti

[27] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, F.

[28] Azienda Nazionale Idrogenazione Combustibili.

[29] Appena dopo l'entrata in funzione del petrolchimico di Ravenna l'ENI annuncia l'intenzione di costruire un secondo petrolchimico a Gela (Sicilia). Si veda la Relazione del Consiglio di amministrazione presentata all'assemblea generale ordinaria del 28 aprile 1959, in ANIC, *Relazioni e bilancio al 31 dicembre 1958*, Roma 1959, pp. 22-23.

[30] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, B.

[31] Collaboratore di Corrado.

[32] AMAF, b. 8A/17, fasc. 36, p. 5.

[33] Cfr. in particolare il capitolo *Antonioni's Psychoanalysis of the 'Boom'* in P.A. Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, University of Texas Press, Austin, 1995; M. Antonelli, P. Zocchi (a cura di), *Psicologi in fabbrica. Storie e fonti*, Roma Aracne, 2013.

interviste all'Ing. Adalberto Gulli – all'epoca direttore del distretto Nord dell'Agip – e a tre a operai che hanno lavorato su piattaforme petrolifere all'estero. Nicolini riporta le seguenti dichiarazioni di Gulli, secondo cui

> gli operai generalmente non amano le trasferte sulle piattaforme all'estero. Ciò significa per loro: lontananza dalla famiglia per mesi, anni (il contratto può raggiungere i due anni di impiego). Tuttavia ci sono sempre (o quasi sempre) ragioni economiche alla base di un contratto per l'estero, e in particolare sulle piattaforme, perché s'è imbarcato nella costruzione della casa. Due anni in mare possono essere un ottimo mezzo per accelerare i pagamenti o alleggerirsi dei debiti contratti. La casa, dice l'ing. Gulli, è spesso alla base di ogni partenza che ha una radice economica determinata da bisogno di denaro. Questi operai sognano la casa al loro paese, pensano alla pensione alla vecchiaia con l'orto e la sala da pranzo coi mobili lucidi: sia pure con riluttanza accettano di firmare il contratto che li terrà lontani dalla famiglia per mesi, confinati in mari esotici, ad una vita monotona e dura. Non sempre la vita che conducono sulle piattaforme è sopportabile. Qualche volta, più di una volta anzi, qualcuno è dovuto essere rimpatriato perché affetto da una grave forma di depressione[34].

Da queste parole pare che la scelta di partire coincida con la brama di benessere economico dovuta al repentino processo di imborghesimento verificatosi tra anni Cinquanta e Sessanta. Tuttavia, tale motivazione sembra non convincere pienamente Antonioni.

> Sono sicuro che per esempio la conclusione del Gulli, per cui gli operai una cosa sola desiderano: casa con mobili lucidi etc. e per questo, esclusivamente per questo vanno via, non è del tutto vera. Questa è una illazione sua. Ma certamente se andiamo a scavare nell'animo di quegli operai c'è dell'altro. […] Vuol dire che non sono stati interrogati bene. È naturale che le risposte che danno siano queste, e ti dirò di più: che certamente loro sono in buona fede rispondendo così. Ci vorrebbe una psicanalista forse a interrogarli, ma sta pur certo che sotto sotto altri impulsi lavorano. [...] I casi sono due: o sono degli avidi, degli avidoni, e vogliono la casa subito, prima degli altri, o hanno qualche altra spinta intima, inconfessata. Altrimenti resterebbero a Ravenna e la casa se la farebbero lo stesso, in soli due o tre anni in più. [...] L'animo umano non è così semplice, neanche quello della gente umile. Siamo tutti uguali, Flavio. Cambiano i modi, le reazioni, le possibilità, non gli uomini[35].

Nel fascicolo G, dalle parole di un operaio emerge un'altra possibile motivazione.

[34] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, G.

[35] M. Antonioni, *Lettera a Flavio Nicolini*, s.l., s.d. (ma 1963), in Archivio Flavio Nicolini, Santarcangelo di Romagna, ora in M. Ricci (a cura di), *E' circal de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, Catalogo della mostra: *Letteratura, Santarcangelo di Romagna* (16 dicembre 2000-7 gennaio 2001), CLUEB, Bologna 2000, p. 72.

> Io faccio due anni sulla piattaforma fuori d'Italia e l'AGIP non ha più il diritto di licenziarmi. Mentre uno che si tira indietro può anche essere licenziato. L'azienda dice: Tu mi hai detto di no quando avevo bisogno e adesso io ti mando via, non ho molto entusiasmo a tenerti. Se viene l'occasione, è licenziato uno che non è mai andato all'estero a fare sacrifici[36].

In una sequenza successiva Corrado si trova all'interno di un magazzino con una trentina di operai. Essi chiedono rassicurazioni su: alloggi; garanzie economiche; presidi medici e iniezioni preventive; tempistiche di ricongiungimento con le mogli; finanche il reperimento della Gazzetta dello Sport[37]. La ricerca di Nicolini sulle difficoltà legate alla partenza si sofferma inoltre sulla componente psicologica dei lavoratori, insistendo sulle conseguenze del boom economico.

> Ma c'è anche la chiave della moglie dell'operaio che non vuole lasciare partire il marito per la Patagonia; la chiave di quell'altro operaio dell'Agip (da me conosciuto) che, in trasferta in Egitto, non parlava con nessuno in refettorio perché temeva di essere pazzo; e quella dell'operaio specializzato che cerca di evadere in un ambiente sociale più raffinato, e preferisce spendere in viaggi e teatro piuttosto che in mobili e comforts per la casa. Sono i sintomi di una prima resa ai psicomeccanismi del benessere, contro i quali né la vecchia diffidenza contadina, né l'idea, ormai diffusa, della rivoluzione riescono più ad opporre resistenza[38].

Riguardo la figura della moglie, tornando alla sceneggiatura è significativa la sequenza in cui Corrado e Giuliana si recano a Comacchio (FE) per reclutare un operaio. Ad accoglierli la consorte di costui che, conscia delle loro intenzioni, li invita a entrare:

> DONNA – Se è per farlo andar via, all'estero, dico la verità: io per me preferisco tirare avanti così.
> CORRADO – Sarebbe per un periodo non lungo.
> DONNA – No, no…[39].

Nel fascicolo G si conferma la medesima situazione nella quale la figura femminile ha un'importanza fondamentale nella decisione di partire.

> Evidentemente non sempre la donna rimane tranquilla in casa ad aspettare. La moglie, infatti, è l'elemento determinante anche ai fini del contratto: se non c'è la sua approvazione l'operaio non può partire[40].

[36] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, G.
[37] AMAF, b. 8A/17, fasc. 36, p. 145.
[38] Nicolini, *Diario*, cit., pp. 40.
[39] AMAF, b. 8A/17, fasc. 36, p. 59.
[40] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, G.

Nicolini elabora un secondo dialogo tra Corrado e un altro operaio, nei pressi del muro di cinta dell'Anic:

> OPERAIO: Vede… io sono andato a sposare un sacramento di donna che quando si mette a tirare da una parte… Lei ha mai avuto a che fare coi muli?
> CORRADO: Sì… ma un bel momento sei tu che devi tenere in mano i remi della barca… E poi non raccontarmi storie: sei tu che non vuoi partire altro che balle.
> OPERAIO: Ma ingegnere… non mi firma il passaporto come glielo devo dire! In parole povere: è contenta dei soldi, è contenta del trattamento ma lei dice che non per niente quando uno si sposa compra il letto a due piazze…[41].

L'inchiesta di Nicolini finisce poi per coinvolgere la psicologia industriale: sarebbe interessante approfondire la questione della "psicologia positiva", studio scientifico volto non solo alla cura dei disturbi psicologici ma anche alla possibilità di migliorare la qualità di vita sul lavoro[42]. Anche questo aspetto caratterizza la sceneggiatura, in particolare la scena in cui Corrado e Govoni sorprendono alcuni operai intenti a dipingere di verde una parete della fabbrica.

> OPERAIO – Un momento di pazienza… non vede qui che bel verdino stiamo dando a quel muro?... per cosa crede che sia? Perché riposa, la direzione ha fatto tutto uno studio, sa, perché noialtri operai ci possiamo riposare più che si può… guardi il muro, guardi…[43].

Nicolini richiama l'episodio anche nel diario:

> In questa scena gli operai in tuta bianca che vediamo nel cortile della Soja stanno dipingendo di verde il muretto di cinta. Altrove è l'apparizione di un serbatoio verde. Il verde ridotto a strumento di psicologia industriale, il verde riposante. [...] L'operaio che tinge di verde il muro dice una battuta ironica a Corrado, il quale sbraita contro i camions che sbarrano la strada[44].

In relazioni a tali pratiche preventive da parte dei dirigenti, Giuseppe Lupo si chiede se l'applicazione della psicologia in campo industriale non sia un mero *escamotage* per evitare intralci nell'organizzazione aziendale, piegando il tentativo di soccorrere gli individui affetti da nevrosi alle esigenze della produzione[45].

[41] AMAF, b. 8C/7, fasc. 56, B.

[42] D. Ciccarelli, *Il ruolo della Psicologia nelle organizzazioni: il patrimonio dell'esperienza Olivetti*, "Nuova Etica Pubblica, Rivista dell'Associazione Etica PA", VII, 2019, 12, p. 86.

[43] AMAF, b. 8A/17, fasc. 36, p. 160.

[44] Nicolini, *Diario*, cit., p. 56.

[45] G. Lupo, *Psicotecnica e letteratura in Ottiero Ottieri*, in M. Antonelli, P. Zocchi (a cura di), *Psicologi in fabbrica. Storie e fonti*, Aracne, Roma 2013, p. 209.

Se in questa sede la *vexata quaestio* sull'autorialità è stata messa in secondo piano, in tali approcci metodologici – incentrati sul processo di costruzione di un testo cinematografico – il mito del regista-autore cede il passo a un lavoro d'impronta collettiva[46]:

> il film, oltre a essere un'opera, è anche sintesi di esperienze: tra gli sceneggiatori, tra lo sceneggiatore e il regista, tra le esigenze artistiche e le necessità tecniche e commerciali, tra le proposte dei cineasti e le aspettative del pubblico, tra le ambizioni e le costrizioni, tra il canone e il suo sovvertimento, tra la tensione al rinnovamento, l'umore del presente e la tradizione del passato[47].

Bisogna poi tener conto dei confini tra critica genetica e filologia. Se quest'ultima, afferma lo studioso francese Daniel Ferrer, tende a far emergere il testo «dalla moltitudine delle sue incarnazioni accidentali, la genetica ha piuttosto il compito di destabilizzarlo, confrontandolo nell'insieme delle proprie bozze»[48]. Senza negare l'importanza dell'ecdotica, risulta qui più utile – parafrasando Augusto Sainati – assumere consapevolezza sulla formazione e sulla trasformazione del testo piuttosto che cercare di ricostruire una versione ideale a partire dal confronto tra le fonti[49].

Dall'indagine svolta sui documenti archivistici sono inoltre emerse questioni socioculturali concernenti la prima metà degli anni Sessanta: le approfondite ricerche di Nicolini devono essere state utili agli sceneggiatori non solo come materiale di base ma anche come strumento per meglio definire caratteri, temi e situazioni.

Nella consapevolezza di non poter definire le singole carte come foriere di verità assoluta, l'obiettivo è quello di proporre un punto di vista alternativo, di mettere in discussione la "sacralità" della sceneggiatura per leggerla come esito di un *iter* che incorpora ricerche, tendenze, rapporti e influenze reciproche. Il fine ultimo è dunque quello di valorizzare il lavoro d'*equipe*[50], di interpretare i materiali preparatori come occasione per rinnovare la conoscenza di noti testi filmici e di far luce sulle dinamiche insite al processo di creazione, sulle intenzioni e sui metodi di lavoro degli autori.

[46] Cfr. M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit.; G. Muscio, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Audino, Roma 1981.

[47] M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit., pp. 14-15.

[48] D. Ferrer, *Critique génétique et philologie: racine de la différence*, "Genesis", 2010, 30, p. 21.

[49] A. Sainati, *Le questioni del testo e dell'autore nella prospettiva della genetica del cinema*, in N. Dusi, L. Di Francesco (a cura di), *Bellissima tra scrittura e metacinema*, Diabasis, Parma 2017, p. 73.

[50] Sul rapporto fra Guerra e Antonioni si veda R. Pelo, *Tonino Guerra: the Screenwriter as a Narrative Technician or as a Poet of Images? Authorship and Method in the Writer-director Relationship*, "Journal of Screenwriting", I, Intellect Journals, Bristol 2010, 1.

PEPPINO IMPASTATO IN MADE AND UNMADE SCRIPTS: THE STANDARDS AND THE LIMITS OF ENGAGED CINEMA

Dom Holdaway

On December 3, 1997, Giovanni Impastato wrote to screenwriter and director Antonio Carella, promoting the latter's cinematic adaptation of the life of his brother Peppino, the anti-mafia activist murdered in the late 1970s. The letter reads,

> Caro Antonio, con questa lettera voglio confermarti la mia piena fiducia sul lavoro che [hai] svolto insieme a noi (mia madre, io, gli amici di Peppino) per realizzare la sceneggiatura di «NEL CUORE DELLA LUNA».
>
> In questi due anni hai avuto modo di avvicinare la figura di mio fratello Peppino nella sua complessità [e ritengo] che il lavoro che hai svolto sia riuscito a rappresentare fedelmente gli intenti, la posizione politica e gli ideali che hanno mosso l'attività di mio fratello fino alla sua tragica fine.
>
> Con questa lettera voglio rassicurarti che se mai si farà un film sulla vita di mio fratello Peppino questo non potrà che ispirarsi [che, sic] alla tua sceneggiatura, su cui ci impegniamo tutti ancora a collaborare fino alla piena realizzazione dell'opera[1].

Of course, the film was never made, instead it was a different project that came to tell Impastato's story on screen: the acclaimed *I cento passi* (M.T. Giordana, 2000) based on a screenplay by Giordana, Claudio Fava and Monica Zapelli. At the time of Giovanni Impastato's letter, however, *I cento passi* (henceforth *ICP*) was in direct competition with Carella's project, *Nel cuore della luna* (henceforth *NCDL*)[2].

The fact that only one of these films was produced is little surprising, considering the niche subject matter and the high competition of the film industry. As Peter C. Kunze writes, «the media industries abound with failures»[3]. For precisely this reason, though, unmade projects have great potential as objects of study:

1 Source: A. Carella, *Nel cuore della luna*, collezione Sceneggiature, Biblioteca Luigi Chiarini, CSC di Roma, collocazione 00 10308, pp. ii-iii. Some words in the letter are unintelligible so I offer contextual guesses in square brackets; capitalization in the original.

2 An article published in "L'Unità" attests to the competition: M. Anselmi, *Omicidio Impastato: duello di copioni*, "L'Unità", 9 December 1998, p. 23.

3 P.C. Kunze, *Herding* Cats*; or, the Possibilities of Unproduction Studies*, in J. Fenwick, K. Foster, D. Eldridge (eds.), *Shadow Cinema: The Historical and Production Contexts of Unmade Films*, Bloomsbury Academic, New

> Since failure represents the rule rather than the exception, it warrants more careful consideration in our growing study of media production. In addition to commercial or critical failures, we need to study projects that never emerged from "development hell" because attention to such failures may offer us more representative samples of industrial behaviour and logics than a focus on successful media productions[4].

More broadly still, as Fenwick, Foster and Eldridge note, to study unproduced films enables a kind of revisionist history, thereby «provid[ing] a holistic perspective on the ongoing industrial, political and cultural history of film industries around the world»[5].

In our case, then, putting aside the wistful irony evoked by Giovanni Impastato's letter and by the script of *NCDL* itself, the competition between this project and *ICP* poses the same complex questions about the Italian industry at the turn of the millennium. To ask why the Carella project was a failure is to question what conditions made it less compatible than Giordana's film with the legitimation processes of the industry. The two projects moreover share the same subject and ambitions. They are both politically-engaged films denouncing the mafia and celebrating one of its victims, thus a common genre configuration at that time[6]; Gian Piero Brunetta has moreover situated the screenplays of both films in a wider trend of projects (many unmade) that narrate «di santi, di figure eroiche, di martiri, di inventori, di rivoluzionari di vario tipo […] di personaggi-simbolo che hanno illuminato non solo la storia del paesino delle Puglie o della Sicilia, ma addirittura la storia dell'Umanità»[7]. Contextualising the films within these generic trends therefore allows us to ask what the representational choices of each film tell us about the «constraints» and «parameters as to what was possible»[8] for *cinema d'impegno* at that time.

York 2020, p. 132. On "unproduction studies", cf. also the recent volume: J. Fenwick, *Unproduction Studies and the American Film Industry*, Routledge, London 2021.

4 P.C. Kunze, *Herding* Cats, cit., p. 132.

5 J. Fenwick, K. Foster, D. Eldridge, *Introduction*, in J. Fenwick, K. Foster, D. Eldridge (eds.), *Shadow Cinema*, cit., p. 7. In the Italian context, the rich potential of this approach has been clearly illustrated in the groundbreaking volume by Gian Piero Brunetta on the unmade film and its hauntings of cultural history and of the artists who left projects incomplete; and in scholarship by Luca Peretti that unveils new historical nuances on the *anni di piombo* and Italian anti-colonial politics as revealed by unmade films. Cf. G.P. Brunetta, *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2015; L. Peretti, *Unfinished Projects, Unmade Films, Unfilmed Objects: The Difficult Relationship between Cinema and the Italian Anni di piombo*, "The Italianist", 38-2, pp. 189-203; and *Before The Battle of Algiers: Sartre, Colonialism, Industrial Cinema, and an Unmade Film*, "Senses of Cinema" 84, September 2017, online: https://www.sensesofcinema.com/2017/sartre-at-the-movies/sartre-colonialism-industrial-cinema-and-an-unmade-film/ (last accessed 9/9/2021).

6 For an overview of this tendency, cf. in particular E. Morreale, *La mafia immaginaria. Settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, Donzelli, Rome 2020, in particular ch. XIII *Cosa nostra d'autore. Verso il postmoderno*, pp. 227-263 and D. Renga, *Unfinished Business: Screening the Italian Mafia in the New Millenium*, Toronto University Press, Toronto 2013.

7 G.P. Brunetta, *Identikit del cinema italiano oggi. 453 storie*, Marsilio, Venice 2000, pp. 110-111. The volume concentrates on the 453 film projects that applied for State funding between 1997 and 1998 therefore including, as we will see below, both projects mentioned here.

8 The terms «parameters and constraints» are used by Fenwick, Foster and Eldridge in *Introduction*, cit., p. 7, paraphrasing Andrew Spicer's aim in *Creativity and Commerce: Michael Klinger and New Film History*, "New Review of Film and Television Studies" 8-3, 2010, p. 300.

To address these questions is the aim of this essay. I treat *NCDL* as an example of what Fenwick, Foster and Eldridge call «shadow cinema», that is, «some kind of creative effort that left behind artefacts» that, through its study, «adds shade and complexity to our established interpretations and knowledge»[9]. I do not do full justice to their theoretical project, however, which also emphasizes the «other ephemera» that fill in the gaps that screenplays provide; my focus is limited to the representational agendas of these scripts[10]. I suggest that the screenplay is nonetheless useful, sharing Giaime Alonge's conviction that it captures «la logica che ha mosso la costruzione del testo»[11], and therefore suggest these logics can be productively compared in the cases of a «made script» and an unmade one[12].

As Mariapia Comand has written, there is enormous potential in the simultaneous fixity and provisionality of the script: as «il primo gesto cinematografico», it is a concrete, first image of a new narrative world, yet it also remains full of potential for change in the dynamic filmmaking process. More specifically, referring to Comand once again,

> La sceneggiatura è un "sistema di relazioni" […,] ci ricorda che il film, oltre a essere un'opera, è anche *sintesi di esperienze*: tra gli sceneggiatori, tra lo sceneggiatore e il regista, tra le esigenze artistiche e le necessità tecniche e commerciali, tra le proposte dei cineasti e le aspettative del pubblico, tra le ambizioni e le costrizioni, tra il canone e il suo sovvertimento, tra la tensione al rinnovamento, l'umore del presente e la tradizione del passato[13].

This sentiment is shared by Peretti, who foregrounds the immanence of the unmade film script, insisting that, unlike the made film, «it is not fixed by what the film will become, is still opened up to countless realizations»; that it is «in constant becoming […], a definitive act which, however, has to be read knowing that it was conceived as a provisional one»[14]. It is precisely in view of this relational complexity that *NCDL* offers a fascinating case of «shadow cinema», and many of the tensions mentioned by the scholars cited here emerge around the Impastato films and their political messages. Following a contextual introduction to two projects, then, this essay then compares their shared characteristics, identifying a provisional "toolkit" for the Impastato case and for late 1990s engaged cinema broadly. The third part then turns to the differences between the two scripts, therefore posing hypotheses about the parameters of acceptability that prevented Carella's film for becoming any further legitimated in its production.

9 J. Fenwick, K. Foster, D. Eldridge, *Introduction*, cit., p. 6, p. 7.

10 Ivi, p. 6.

11 G. Alonge, *La sceneggiatura e l'archivio. Considerazioni sullo studio della scrittura per il cinema*, in D. Cavallotti, D. Lotti, A. Mariani (eds.), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema e dei media*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2021, p. 51.

12 This approach is shared also by Gian Piero Brunetta in *Identikit del cinema italiano oggi,* cit.

13 M. Comand, *Introduzione. Carta Canta*, in M. Comand (ed.), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Turin 2006, p. 9; pp. 14-15, emphasis in the original.

14 L. Peretti, *Unfinished Projects, Unmade films*, cit., p. 190.

Peppino Impastato was an anti-mafia activist and political campaigner who lived in Cinisi, Sicily. His outspoken political values took many different forms: perhaps most famously, he collaborated with a local free radio, Radio AUT, where he co-hosted ironic and extremely irreverent shows that blasted local organized crime. As a consequence, he was kidnapped and murdered by the mafia at the age of 30. This took place on the night of 8 May 1978, just a few hours before the discovery of Aldo Moro's body in Rome. The initial investigation interpreted his death as suicide during an attempted terrorist act. It was only after decades of campaigning, legal battles and the confession of a mafia *pentito* that, in 2002, Cinisi ex-boss Gaetano Badalamenti was arrested and charged with his murder[15].

By the time Fava, Zapelli and Carella came to adapt these events in the late 1990s, Impastato had already garnered some cultural interest. Aside from early TV reports of the murder, and a moment in which Gillo Pontecorvo had a passing interest in making an adaptation[16], the 1990s saw a series of TV adaptations and documentaries. In 1993, Claudio Fava and Marco Risi produced a reportage entitled *Cinque delitti imperfetti* (Canale 5), investigating five mafia homicides including that of Impastato[17]. Three years later, Antonio Carella produced his own TV documentary, *C'era un ragazzo…*» for Rai 2's *Mixer*, though this was never broadcast[18]. Both shows feature interviews with Impastato's companions as well as some dramatic reconstruction.

Following these experiences, both Carella and Fava began scripting film projects based on Impastato's life. The letter mentioned in opening, written by Giovanni Impastato, indicates the timeframe of Carella's labour: it is dated 3 December 1997 and mentions that the director had been staying and collaborating in Cinisi for two years. The script itself also has a preface written by Carella, dated 28 August 1998, and the Biblioteca Luigi Chiarini stamp reads 8 October. The presence of the screenplay in the CSC's library attests to the fact that Carella applied for State funding for the film: following the Italian laws n. 1213 of 1965 and n. 153 of 1994, one condition of an application for public support was to send a copy of the screenplay to the CSC «allo scopo di conservarli e renderli disponibili ai fini di studio»[19]. Thus, we can assume the project applied for funding between August and October of 1998.

15 On Impastato's biography and political activity, cf. S. Vitale, *Peppino Impastato. Una vita contro la mafia*, Rubettino, Soveria Mannelli 2008.

16 Ibid., p. 251. As Morreale notes, in fact Pontecorvo's decision to abandon the project was due to his perception that the story was incompatible with his kind of «cinema impegnato-spettacolare». E. Morreale, *La mafia immaginaria*, cit., p. 228, n. 3.

17 After the broadcast Fava published a volume on the same cases: C. Fava, *Cinque delitti imperfetti: Impastato, Giuliano, Insalaco, Rostagno, Falcone*, Mondadori, Milan 1994.

18 In the volumes published by Impastato's colleagues this information is mis-reported as being made by Antonio "Garella". The error has been reproduced across different media. Cf., for example, S. Vitale, *Peppino Impastato*, cit., p. 252. The documentary is currently on YouTube in Carella's account: https://www.youtube.com/watch?v=d-KZFiBjExo (last accessed 9/9/2021).

19 Cf. the *Patrimonio* page of the library's website: https://www.fondazionecsc.it/il-patrimonio-biblioteca-

ICP had a more complex gestation period. As Giordana recounts in the introduction to the published script, the first draft was complete before he was approached to direct. Initially dubious, the high quality of the writing changed his mind. This began a process of rewriting that lasted for 17 drafts under three different titles: «dalla versione n. 5 alla n. 10 il film si è chiamato *Amore non ne avremo* (un acrostico composto da Peppino in omaggio a un'amica: Anna), poi *Vento del sud* (versione n. 13), quindi di nuovo *I cento passi*»[20].

The CSC holds two copies of the script as well as the *denuncia inizio lavorazione*. One, entitled *I cento passi*, is stamped 13/12/1998; the script also contains a copy of the application by Fava and Zapelli for the State's *premio speciale* for screenplays (dated 23/12/1998). It also contains a declaration that the screenplay had been awarded special mention at the 1998 Premio Solinas, awarded in June.

The other script conserved at the CSC, entitled *Amore non ne avremo*, is copyright 1998 but catalogued only in 2011, so the precise date is unclear. Judging by the form of the story, *Amore non ne avremo* would appear to be a later version of the script, as it is closer in form and content to the film. It is also the title used to apply for funding from the State[21]. This is coherent with the fact that the *denuncia inizio lavorazione* shares the same title – despite being between the 5th and 10th re-draft and still at least 7 versions away from the final script. *À propos* of the shoot, the *denuncia* is dated 27 January 1999, indicating that between December 1998 and January 1999 the project was greenlit[22], with shooting projected to begin on 16 August 1999.

A Toolkit for a Film about Impastato

As Zagarrio has written, the generational exchange in the various schools of scriptwriting at the turn of the 1990s brought about two relevant changes. First, it gave way to a critical aperture toward genre film-writing in opposition to a monolithic «ideology of the auteur»;

luigi-chiarini/ (last accessed 9/9/2021). As mentioned, the fact that Brunetta cites the film in the volume *Identikit del cinema italiano* (cit., p. 111) is further testament to this. Together with Giulio Baffi, Oreste De Fornari, Mario Fortunato, David Grieco, Dacia Maraini and Mario Verdone, Brunetta was on the commission of the then Dipartimento dello Spettacolo, part of the office of the Prime Minister, that decided which films to finance (cf. p. 11).

20 M.T. Giordana, *Introduzione*, in M.T. Giordana, C. Fava, M. Zapelli, *I cento passi*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 10.

21 Brunetta refers to the film with this title in the account of his experience on the government's funding committee, *Identikit del cinema italiano oggi*, cit., cf. e.g., p. 57 and p. 114.

22 In various reports of State funding, the film always appears among those awarded in 1999, not 1998. Cf. for example the critical investigation L. Arezzo, G. Mecucci, *Cinema, profondo rosso. Come la sinistra ha costruito l'egemonia sul cinema italiano, facendone una sprecopoli di celluloide, capace di produrre soltanto film-flop*, edited by V. Feltri, R. Brunetta, Libero Free Foundation, [S.I.] 2007, p. 185. Not for want of trying, I have been unable to obtain the documents of the MiBACT detailing the specific dates and the motivations for which *ICP* was funded while *NCDL* was not. The documents are no longer held at the Ministry of Culture, but also too recent to be within the collections of the Archivio dello Stato. In personal correspondence, a representative of the Ministry has confirmed that *ICP* was funded L. 2,215,000,000; the budget in the *denuncia inizio lavorazione* puts the «apporto fondo di garanzia» as L. 2,823,302,873, 63% of the total budget.

second, a set of themes that became popular in this period became more politicized – including the mafia[23]. While none of the scriptwriters involved in the Impastato projects belonged to the schools mentioned by Zagarrio, these changes evidently characterized the scenario in which they debuted. Indeed, both scripts share the same political aims: denouncing the mafia and celebrating Impastato's life.

It is useful to summarise the scripts' narrative approaches to these aims. *ICP*[24] is a linear, historical drama that traces Impastato's life in three broad moments: the early 1960s, when he was a boy; the late 1960s, when as a young adult he begins his political activities; and throughout the 1970s, as the intensification of his politics culminates in his assassination. The film focuses on Impastato's family – in particular his uncle, Cesare Manzella, a mafia boss killed in 1963, his father Luigi, a *picciotto*, who died in 1977, and his mother and brother – as well as his fellow activists (in particular Salvo Vitale and Stefano Venuti). The principal antagonist is Tano Badalamenti, the mafioso who took Manzella's place. The film concludes with the assassination of Impastato, and a subsequent manifestation of the town's citizens at his funeral.

NCDL tells the same story, with some divergent emphases: we see close relationships with Felicia and Giovanni Impastato as well as Manzella (here named Cesare Mastella), as well as the same conflicts with Luigi Impastato and Badalamenti (here called Tano Patriarca); Vitale and Venuti are also present but in smaller roles. The script features a wider group of named friends, including Anna, Bianca and Mustafà, and Impastato's uncle, Zio Matteo, is a more padded out character. Carella's script is similarly a historical reconstruction of the key events in Impastato's life, from his childhood to the death of Mastella, the young man's involvement with the PCI, Radio AUT and later Lotta continua, through to his murder in 1978. It has two main structural differences (to which I return below). First, it features Enrico, a dual protagonist who narrates the story. He is a childhood friend of Peppino, who abandoned Cinisi to become a reporter, only to be sent back to make a reportage in the present day. Second, therefore, Enrico's perspective is in the present day, thus enacting a non-linear timeline that uses flashbacks to recount Peppino's (and Enrico's) story.

A first, immediately clear characteristic shared by the scripts is their evocation of authenticity. The letter from Giovanni Impastato that prefaces *NCDL* evidently has this function, anchoring the project in the family's social context. The same can be said of the fictionalised interviews with Impastato's friends and family that we read directly in Enrico's reportage – evidently inspired by Carella's documentary for *Mixer*. These interviews serve both narrative and political functions. In the interview with Mustafà, for instance,

23 V. Zagarrio, *Morte e rinascita del «mestiere». Sceneggiatori e sceneggiature anni '80-'90* in M. Comand (ed.), *Sulla carta*, cit., pp. 221-263, (pp. 256-57); Zagarrio cites volume VI issue 6 of *Script*, which is entitled *Contro l'ideologia del cinema d'auteur*. On the longer-term effects of these changes into the 2000s – including further projects directed by Giordana and written by Petraglia and Rulli – cf. M. Comand, *Finale aperto. Narrazioni di inizio millennio*, in M. Comand (ed.), *Sulla carta*, cit., pp. 265-285.

24 In the following sections I refer to the published script, taking this as the most "definitive" versions of the story. That said, there are a handful of minor differences between the script and the film, despite Giordana's claim in the introduction that it is the transcribed version of the completed film. Cf. M.T. Giordana, *Introduzione*, cit., p. 11.

the character speaks openly of how Impastato had protected him from racism, therefore nuancing the image of intersectional political activism; he also shows Enrico a copy of a "Lotta continua" newspaper that functions as a trigger for the next flashback. The stage directions confirm that the screen reproduces Enrico's viewfinder, thus the character appears as a talking head communicating directly to the film's audience[25]. This adds to the documentary effect of the aesthetic.

Though *ICP* does not use the TV interview aesthetic, there is a very clear recourse to authenticity made in the film itself, from the often noted, visual similarity of actor Luigi Lo Cascio to the real Impastato to the reproduction of Radio AUT sessions (a technique that *NCDL* also employs).

The most evident reality-effect in *ICP* is what Millicent Marcus has called its «post-script»: the on-screen words that connect the film's events to the true story before the credits roll[26]. The published script and the film cite the arrest of Badalamenti, before reproducing a series of photographs of Impastato[27]. The script of *NCDL* uses the exact same technique: the final scene concludes with a set of declarations about the judges involved in the case as well as key dates in the legal proceedings against the mafia, including Badalamenti's arrest[28]. These declarations serve first and foremost to connect the scripted version of events to the true story, therefore enacting a claim to authenticity. They also contribute to the ethical and social agendas of the projects, as Marcus observes, «as epitaphic, as cinematic tomb inscriptions designed to transmit the legacy of moral engagement and social justice»[29].

The other key narrative technique that occurs in both scripts is the use of intertextual references to evoke a wider canon of engaged culture. This is visible in some of the most famous and commentated sequences of *ICP*. For instance, scene 10 bears a reference to Vladimir Majakovskij, who serves to signpost Peppino's political awakening, in a segue from his childhood to 1968; we also see Francesco Rosi's *Le mani sulla città* (1963) at a cineforum, where Impastato's desire to discuss the film is contrasted to his *compagni*, who only want to drink and dance.

Carella's script makes a similar and even more explicit use of intertexts. This includes an incipit taken from *La vita di Milarepa*, about the tragedy of man without ideals; we see Impastato quote Plato on the beach, study Camus at school, read Lenin on a train journey to Rome, and quote Baudelaire in scenes of emotional climax («ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage»). Between scenes 61 and 62 there is a film screened here, too, this time *Il vangelo secondo Matteo* (P.P. Pasolini, 1964). The script specifies the dialogue we hear in a

25 A. Carella, *Nel cuore della luna*, cit., scene 64, p. 67.

26 M. Marcus, *In Memoriam: The Neorealist Legacy in Contemporary Sicilian Anti-Mafia Film*, in L.E. Ruberto, K.M. Wilson (eds.), *Italian Neorealism and Global Cinema*, Wayne State University Press, Detroit 2007, p. 292.

27 «Dopo vent'anni la Procura di Palermo ha rinviato a giudizio Tano Badalamenti per l'omicidio di Giuseppe Impastato». The declaration is phrased slightly differently in the film, but the meaning is the same. M.T. Giordana, C. Fava, M. Zapelli, *I cento passi*, cit., scene 98, p. 150, pp. 153-61.

28 The previous date was the 1984 sentence that recognised the mafia's involvement; on Badalamenti it also specifies that the latter was requested for extradition to the USA where he was, at that time, «in carcere in merito ai fatti relativi alla Pizza Connection». A. Carella, *Nel cuore della luna*, cit., scene 119, p. 126.

29 M. Marcus, *In Memoriam*, cit. p. 292.

heavy-handed allegory of Peppino's distance from his *compagni*, as he fixes the (on-screen) audience: «Non crediate che io sia venuto a portare pace sulla terra, io non sono venuto a portare la pace ma la spada»[30].

Like Giordana, Fava and Zapelli, Carella is also particular about the use of music, specifying popular songs in key scenes. As D'Onofrio has observed, songs by Janis Joplin, The Animals, Leonard Cohen and The Sweet function as stamps of the historical and cultural specificity in *ICP*, even capturing a striking level of nuance about the ideological growth and maturation of Impastato[31]. In *NCDL*, Carella specifies songs by Lucio Battisti, Bob Dylan, The Beatles, James Taylor, Patty Pravo and Bob Marley, among others. The uses of the soundtrack vary: Mina's *Il cielo in una stanza* plays over a scene showing Peppino and Enrico's sexual awakening; *Wish you were here* by Pink Floyd is a symbolic counterpoint to Peppino preparing an anti-military protest; elsewhere *Il ragazzo della via Gluck* seems only to serve as a generic popular song on the jukebox at Luigi's pizzeria. Later, in the same location, Vasco Rossi's *Liberi, liberi* plays over an interview with Giovanni Impastato who discusses his father's trip to the USA shortly before his death. In this context, the lyrics of the song clearly function as a poignant comment on the freedom that Luigi cannot obtain in his life in Cinisi («Ci fosse stato/Un motivo per stare qui/Ti giuro sai/Sarei rimasto sì»).

The most evident parallel that is continuous between both projects is the Oedipal narrative inherent in Peppino's relationship with his parents, and particularly the violent conflict with his father[32]. In another widely studied scene of *ICP*, this is anchored to another literary reference, as Peppino and Felicia in turn read Pasolini's poem *Supplica a mia madre*. In the script, the stage directions make clear the emotional weight of the scene when, after Felicia has read the poem, we read: «Si ferma, turbata. Si volta verso il figlio. Peppino la guarda senza una parola…», before a cut[33]. Carella also adopts the Oedipal allegory throughout: in an early sequence, Felicia bathes a young Peppino while singing along to *Parlami d'amore Mariù* on the radio, meanwhile the son worries about how much his parents love him. In the present, to make the reference clearer still, Enrico goes to see an adaptation of *Oedipus Rex* at the Greek Amphitheatre[34]. In both cases, the Oedipal dimension evidently serves to accentuate the conflict between Peppino and his father – thus, at a broader level, between the "son" and the patriarchal Mafia – while also symbolically celebrating the maternal influence.

In some cases, the overlaps between these two projects are very evident. This could certainly be put down to shared influences or perhaps even explicit imitation of one another. As broad categories, the collective use of intertexts in particular is somewhat unsurprising: the cultural context is that of Cinisi in the 1960s and 1970s, the ideological and cultural-po-

30 A. Carella, *Nel cuore della luna*, cit., scenes 61-62, pp. 63.

31 E. D'Onofrio, *Percorsi di identità narrativa nella memoria difficile. La musica in* I cento passi *e* Buongiorno, notte, "The Italianist" 30, 2010, pp. 219-244.

32 For an Oedipal reading of the film, cf. D. Renga, *Unfinished Business,* cit.; for a critique cf. G. De Stefano, *Marco Tullio Giordana's* The Hundred Steps: *The Biopic as Political Cinema* in D. Renga (ed.), *Mafia Movies: A Reader*, University of Toronto Press, Toronto 2011, pp. 320-28.

33 M.T. Giordana, C. Fava and M. Zapelli, *I cento passi*, cit., p. 81.

34 A. Carella, *Nel cuore della luna*, cit., scene 25, pp. 20-21; scene 91, pp. 94-97.

litical trends of that time and space were specific. The same can be said of the key narrative elements, such as the murder of Manzella, which are defined not by these writers but by the lives of the characters depicted. Nevertheless, the overlapping recourse to the narrative elements I have identified here – in particular, the insistent relationship with authenticity and the use of cultural references as historical and political signposts – serve as cultural markers that help us to understand commonplace techniques of a middlebrow engaged film at the turn of the millennium.

Constraints within Shadow Cinema

While the shared elements of the scripts can reveal this cultural tendency, the same premise therefore also enables an interpretation of the differences between the projects as potential indicators of the limits of what is acceptable for that same genre.

Indeed, despite the many elements of continuity between the two projects, *NCDL* diverges from *ICP* on a number of points. As noted, there are different characters which enable different narrative emphases. In *NCDL* Zio Matteo, for example, maintains an autobiographical element (for a period, Impastato did live with his uncle), though the character), but also symbolically presents an alternative, socialist father figure which is useful at the narrative level. Like his father, his uncle and even Stefano Venuti, however, even Matteo is unable to help Peppino close the Oedipal dynamic (he dies of a heart attack after a heated argument with Peppino about politics)[35].

The script also contains a greater level of political nuance through the plurality of Peppino's *compagni*, as well as an ambitious and somewhat laboured romantic subplot: Enrico falls in love with Bianca from a young age, while Peppino appears to desire Anna and is frustrated when she moves to Milan. Later, however, at the apex of his political crisis (when Moro is kidnapped), Peppino has a breakdown and comes out as queer to Enrico, before the two men kiss – seen, unbeknownst to them, by Bianca from the window. (This is the reason for which Enrico abandons Cinisi after Peppino's death; we also learn, at the performance of *Oedipus Rex*, that Bianca subsequently attempted suicide)[36].

NCDL has a complex account of the time and space of the story and adopts different perspectives. The film jumps rapidly between different historical moments: it is set in Enrico's present, as he undertakes a news reportage on the Impastato case; this is intertwined with repeated flashbacks to Impastato's murder in 1978, as well as a lengthy set of linear flashbacks that move from the late 1950s to 1963, 1967-69, 1972-73 then 1976-78. The narrator is Enrico, but his is not the only point of view, he is not omnipresent. In terms of geography, Cinisi is the centre of the story, as in *ICP*, but it also recounts Peppino running away to Palermo at a certain point; Luigi is also obliged to stay out of town on mafia

35 Cf. Ivi, scenes 53-55, pp. 50-52.

36 Ivi, scene 105, pp. 112-114; scene 91, pp. 97-97.

business, where he commits adultery; Peppino even leaves Cinisi for Rome for a few years, though this is elided. We also witness repeated, subjective shots of a metaphorical dream in which his father harpoons a swordfish.

These elements result in a biography of Impastato that is no less coherent and full of intriguing nuance, but certainly harder to piece together. By comparison, *ICP* appears more strategically accessible: the narrative is linear, the focus is almost always on Impastato, the cinematic space is limited to Cinisi (one exception is Luigi's trip to Louisiana). A brief examination of the evolving redrafts of *ICP* in fact reveal that they increasingly simplified the narrative. For example, the opening pages of the 1998 script *I cento passi* begin with a quotation from a Radio AUT show, the sound of the explosion that killed Impastato, and then voice-over from Felicia Impastato, justifying why she never left Cinisi. This indicates less historical linearity and greater variety of subjectivities[37]. Furthermore, the script for *Amore non ne avremo* dedicates many pages to the character Anna and to her failed romance with Peppino, therefore insisting on a heterosexual romantic subplot[38].

Even the published version of the script contains a handful of sequences that are shortened in the final cut. Specifically, I refer to scenes 39-41, when the hippy colony arrives in Cinisi. The script contains extra dialogue and stage direction that clarify why Peppino occupies Radio AUT alone, preserving its militancy at a time when the hippy comune has brought «più desiderio di piacere e di sedurre che di occuparsi di politica»[39]. This is glossed over in the film, which instead emphasises the content of Peppino's anti-mafia tirade, paraphrasing Dante from within the occupied radio. Condensing this detail therefore undermines the specific nuances of the conflict between militant and communal politics and eliminates a part of Impastato's less likeable characteristics in favour to the more important anti-mafia agenda of the film.

Taken all together, then, these various versions of *ICP* collectively signal a relatively clear dynamic that rewards narrative simplicity, despite infamously complex subject matter (the mafia and 1970s political militancy). This is evidently coherent with a specific, profitable dynamic of the film market whereby narrative simplicity potentially translates to wider appeal, and therefore greater takings.

In this sense, it is difficult not to hypothesize that some of the more radical elements of *NCDL* overlap with the historical impossibility to make the film, precisely because they would complicate this very dynamic. For instance, the film's identity politics come to mind. The character of Mustafà, albeit a peripheral character, is striking when compared with *ICP*, which features no characters of colour. This is especially true since Mustafà's race is thematized in relation to Impastato's anti-racist politics, again adding an intriguing layer of

37 Cf. C. Fava, M. Zapelli, *I cento passi*, held in the collezione Sceneggiature at the Biblioteca Luigi Chiarini, CSC di Roma, collocazione 00 12960.

38 Rather than the veiled possibility of Impastato's queer sexuality that is arguably visible in the film, at one point a jealous rage causes him to call Anna's new boyfriend «Ricchione!». C. Fava, M. Zapelli, with the collaboration of M.T. Giordana, *Amore non ne avremo: I cento passi*, held in the collezione Sceneggiature at the Biblioteca Luigi Chiarini, CSC di Roma, collocazione 00 13944.

39 M.T. Giordana, C. Fava, M. Zapelli, *I cento passi*, cit., p. 87.

nuance: «quando c'era lui la gente mi rispettava… mi dava da travagliare in campagna o come muraturi… quando l'hanno ammazzato i paesani hanno cominciato a scansarmi […] era come se tutto d'un colpo scoprissero che io ero nero… nero e comunista»[40]. Far more emphatic still is the representation of Impastato's sexuality which, though somewhat clumsy and unclear, is nonetheless also tied to his political activities. As mentioned, this culminates in a dramatic scene when, in a political and personal crisis, Impastato comes out to Enrico:

> Non riesco più a fermare i pensieri… questa faccenda di MORO è stata una bomba… ma non è solo la questione delle Brigate Rosse… per un attimo ho anche pensato di entrarvi… ora scopro però tutta la loro follia ed ho paura della mia follia… capisci? […] non me ne frega se mi fanno fuori… la mia è una paura più profonda… radicale… è la paura del fallimento come politico e come uomo… non so più niente e non m'è rimasto niente… non riesco più a stare con una donna e non so neanche se mi piacerebbe…[41].

Overall, the image of Impastato that emerges from *NCDL* is incredibly complex and layered. He practices exclusive militant politics that often lead to him being frank and unkind to his *compagni* – the bringer of a sword, not of peace. His politics appear to be queer and intersectional, or at least anti-racist, and yet he clearly embodies the many complications of internalized homophobia and misogyny. It is clear this kind of representation would be less empathetic, especially for generalist audiences. Indeed, the character contrasts the more friendly and attractive image of Impastato that appears in *ICP* – which, as we have seen, appears to have been actively normalized[42]. Indeed, as O'Rawe has noted, the normative, white male lead has always been a fundamental asset in 2000s middlebrow *cinema d'impegno*[43]. As such, the more radical identity politics in the unmade script of *NCDL* can be interpreted as an interesting indicator of the limits of what was possible for a politically engaged film at that time.

Conclusion

As this article has sought to illustrate, the narrative and representational agendas present in the various drafts of *I cento passi* and the script of *Nel cuore della luna* create the potential for an intriguing reflection on, to borrow Spicer's terminology again, the constraints and parameters of what was «makeable» for a film of this nature at the end of the 1990s.

40 A. Carella, *Nel cuore della luna*, cit., p. 67. The dialect terms are in the original script.

41 Ivi, p. 114, capitalization in the original.

42 On the subtle intimations of Impastato's queerness in *ICP*, see M. Olivieri, A. Paparcone, *Marco Tullio Giordana. Una poetica civile in forma di cinema*, Rubettino, Soveria Mannelli 2017; D. Renga, *Unfinished Business*, cit.

43 Cf. C. O'Rawe, *Brothers in Arms: Middlebrow Impegno and Homosocial Relations in the Cinema of Petraglia and Rulli*, in D. Hipkins (ed.), *Intellectual Communities and Partnerships in Italy and Europe*, Peter Lang, Oxford 2011, pp. 149-167; *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.

Of course, it is difficult to pinpoint the precise motives for which *ICP* was made and *NCDL* was not. As we have seen, the scripts of the films attest to applications for State funding. Bearing in mind the historical period – when public film funding could provide so substantial a percentage of the budget that it could make or break a project[44] – the failure of *NCDL*'s application is enough to understand why the film was not produced. Perhaps it was simply considered to be a mediocre script by the commission[45]. Even with a full set of budget and production plans, funding applications, State documents, interviews with filmmakers and the funding commission, the precise motives behind these decisions would probably remain unclear. However, considering both the centrality of the screenplay to public funding applications and the simple fact that the script of *NCDL* captures that specific logic, that specific snapshot of the *primo gesto cinematografico*, the idiosyncrasies and the like elements of the scripts enable many captivating hypotheses that can nevertheless contribute to our understanding of that industrial context.

Specifically, as we have seen, the different projects share a number of attributes. This includes the insistence on their connection to the context of 1960s-70s Cinisi, through intertexts and specific aesthetic techniques. The coherence of these techniques with the wider production styles of 1990s-2000s engaged cinema confirm that they are representative of its generic norms. The differences between the scripts, on the other hand, indicate the prioritizing of simplistic narratives with generalist appeal, at the cost of more nuanced and thought-provoking representations. This is historically curious, considering the rich history of political cinema in Italy that produced countless mainstream, successful films in previous decades, which nonetheless contain complex characters and narrative density. The specific case of *NCDL* and its identity politics is curious, insofar as it anticipates a contemporary trend favouring pluralistic representations of minorities, but it also signals – precisely in the script's unmade-ness – the fact that film culture was perhaps not quite ready for that kind of character twenty-five years ago.

44 Cf. G.P. Brunetta, *L'isola che non c'è*, cit., p. 10. On the debates around this legislation, cf. B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Rome 2001, in particular ch. VI (pp. 131-49).

45 Brunetta's comments in *Identikit del cinema italiano oggi* (cit., pp. 16-17) make it clear that this was a common problem.

LA SCENEGGIATURA NELL'EPOCA DELLA SUA "INTERMEDIALITÀ". IL CASO STUDIO DI LUIGI MALERBA

Livio Lepratto

Per un'introduzione: approccio a Malerba e metodi di ricerca

Il presente intervento intende avanzare taluni modelli di analisi originale di un autore quale Luigi Malerba, alla luce della spiccata individualità di quest'ultimo, nonché della sua sensibile vocazione affabulatoria e della sua incessante sperimentazione, che lo rendono uno dei più interessanti scrittori e sceneggiatori italiani del secondo dopoguerra.

Il caso specifico del Malerba sceneggiatore ci offre un variegato ventaglio di possibili approcci, punti di vista e metodi di indagine differenti, tutti suscettibili non solo di illuminare i vari aspetti della sfaccettata opera del nostro autore, ma anche di sollevare taluni nodi irrisolti che da sempre si ripropongono ogniqualvolta ci si cimenti nello studio esegetico della sceneggiatura, alla luce della natura dinamica di quest'ultima, e in particolare delle «caratteristiche artigianali, non routinarie, dell'industria cinematografica italiana»[1] del secondo dopoguerra. Gli approcci di ricerca possibili spaziano dalla ricerca in archivio a quella sui paratesti dell'epoca, dall'analisi di testi (le sceneggiature ma anche le strutture narrative all'opera nei numerosi film a cui Malerba lavora) alla riflessione sui contesti produttivi, legislativi e financo politici e giudiziari dei vari decenni considerati.

Ai suddetti approcci sarà proficuo affiancare anche inevitabilmente la metodologia propostaci dalla cosiddetta "critique génétique", impostasi a partire dagli anni '70 in Francia[2] con l'intento di spostare l'attenzione dal testo finito al processo che l'ha generato. Un prezioso punto di riferimento teorico-metodologico per la nostra indagine è costituito in particolare dalla nuova versione ampliata e aggiornata di *Génétique des textes* di Pierre-Marc de Biasi[3]: testo che ci informa degli importanti aggiornamenti metodologici e delle metamorfosi di studio occorsi in questi ultimi vent'anni nel campo della "critica genetica". L'apertura della ricerca genetica a manoscritti di testi non letterari, tra cui scritti di scienze umane e sociali (quali filosofia, linguistica, storia, politica), ma anche nel campo delle arti visive o della musica, ha portato de Biasi a ridefinire la terminologia e a riconfigurare il

1 M. Comand, *Introduzione. Carta canta*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, p. 11.

2 Cfr. L. Hay, *Essais de critique genétique*, Flammarion, Paris 1979.

3 Cfr. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, CNRS éditions, Paris 2011.

campo disciplinare, operando una provvidenziale distinzione tra il verbale e il visivo. La genetica testuale si distingue quindi, per la natura dei suoi archivi, dalla «genetica delle forme»[4], la quale riguarda i corpora relativi a lavori sull'immagine o sul visibile e sulla produzione di artefatti visivi o plastici: ovvero pittura, scultura, architettura, fumetto, fotografia, cinema, tutti ambiti insomma che comportano un approccio specifico legato alla complessità del medium.

In tale scenario, la "critica genetica" sulla sceneggiatura sembrerebbe collocarsi su un territorio neutro, o meglio intersecato da entrambe le genetiche prospettate da de Biasi (genetica dei testi e genetica delle forme): ciò alla luce appunto della natura di per sé ibrida della sceneggiatura, posta a metà strada tra letteratura e cinema. In tal senso, la "critica genetica" sulla sceneggiatura rientrerebbe in quelle ulteriori vie critiche genetiche – ancora tutte da costruire – che il volume aggiornato di de Biasi dischiude, prospetta e auspica. Tale consapevolezza può quindi fornire una preziosa chiave di lettura al nostro presente approccio a Malerba.

Alla luce di tutto quanto visto sinora, un imprescindibile punto di partenza della nostra ricerca è costituito da una capillare analisi filologica dell'ingente corpus di materiali inediti malerbiani, tra cui la corrispondenza epistolare e le sue scritture private, reperibili presso vari centri e archivi oggi esistenti, tra i quali: il "Fondo Luigi Malerba" (conservato presso il "Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei" all'Università degli studi di Pavia), l'"Archivio Luigi Malerba" (conservato presso l'Archivio del Novecento "La Sapienza" Università di Roma), e infine il fondo privato di Luigi Malerba, tutt'oggi scrupolosamente conservato dalla signora Anna Lapenna in Malerba, a Porano, nei pressi di Orvieto.

Tale nostro approccio ai vastissimi e variegati corpora archivistici malerbiani non può inoltre non considerare la complessa e per diversi aspetti singolare natura di Malerba, rappresentante atipico di quei «letterati prestati al cinema che, data la loro notorietà di partenza, hanno spesso finito per attrarre l'attenzione quasi esclusiva degli studi storici»[5]. Come messo infatti brillantemente in luce da Mariapia Comand, di fronte agli sceneggiatori-letterati

> il discorso storico sulla sceneggiatura si è concentrato soprattutto intorno a una serie fissa di elementi e di questioni decisamente importanti – la disamina dei contributi individuali, il contributo degli scrittori e il legame del cinema italiano con la tradizione letteraria – ma non unici e forse nemmeno fondamentali. Si è parlato poco, per esempio, del ruolo dello sceneggiatore, del suo operare all'interno del sistema industriale.[6]

Ebbene: il caso studio di Malerba può rivelarsi utile anche ai fini di fare luce sui suddetti irrisolti nodi di studio.

4 Ivi, p. 253.
5 M. Comand, *Introduzione. Carta canta*, cit., p. 12.
6 Ibid.

Gli esordi da sceneggiatore di Malerba

Trasferitosi da Parma a Roma nel 1950, Malerba si trova – nei suoi primi anni trascorsi nella capitale – a essere visto da molti come il classico "cinematografaro" ancora fermo sulla soglia "al di là del cinema scritto", e che pure potrebbe avere potenzialmente un certo potere nel mondo del cinema vero e proprio: lo dipinge così Attilio Bertolucci[7], il quale tra l'altro in quel periodo condivide con il nostro autore «un bell'appartamento in via del Tritone [111], quasi all'angolo con via Sistina, al quinto piano»[8]. Appartamento in cui tra l'altro si trova talvolta a transitare, tra gli altri, un ancora pressoché sconosciuto Pier Paolo Pasolini. Proprio rispetto a Pasolini (altro celebre letterato/sceneggiatore), Malerba presenta però sin da subito vistose e singolari differenze. Come rilevato acutamente da Michele Guerra, «se Pasolini, agli occhi di qualcuno, è il letterato che si compromette col cinema, Malerba è il "cinematografaro" che si riscatta con la letteratura, senza alcuna saldatura tra i due periodi – anche in questo diverso dal poeta-comparsa dei primi anni Cinquanta»[9].

L'occasione decisiva per il suo ingresso vero e proprio nel "cinema agito" capita a Malerba nel 1952, quando Alberto Lattuada gli permette di collaborare alla sceneggiatura della riduzione cinematografica de *Il cappotto* di Gogol' insieme con Zavattini.

Il neorealismo – come ben comprensibile – improntа fortemente di sé i primi passi di Malerba sceneggiatore, il quale tuttavia si pone da subito a spingere il neorealismo oltre i suoi stessi confini, fino a un autentico superamento dello stesso. È quanto ci fa notare Brunetta, il quale individua in Malerba – oltre che in Fellini, Guerra e Zavattini – i luminosi rappresentanti di

> un'Officina parmense-riminese, capace di essere terreno di coltura del neorealismo, laboratorio e fucina di forze centrifughe che creano cortocircuiti a catena e […] prendono presto direzioni divergenti rispetto al neorealismo, abbandonando qualsiasi pretesa di rispecchiamento del reale. Per questi autori il visibile è una dimensione che ne dischiude infinite altre che conducono in direzione del sogno, del fantastico, del surreale, dell'assurdo, dell'impossibile.[10]

La prima fase vissuta da Malerba nelle vesti di sceneggiatore si dipana quindi in quello che Federica Villa ha ribattezzato giustamente come il periodo delle cosiddette «botteghe di scrittura»[11]. Nella fattispecie, in quei primi anni romani gli esordi malerbiani da sceneggiatore sono caratterizzati dall'apprendistato presso la "Bottega Zavattini".

È lo stesso Malerba a ricostruire e a restituirci la propria iniziazione alla scrittura cinematografica, avvenuta all'interno del gruppo guidato da Zavattini:

7 Cfr. A. Bertolucci, *Quando per vivere faceva la comparsa*, "la Repubblica", 29 ottobre 1976, pp. 10-11.

8 L. Malerba, *Abitare a Roma*, ed. a cura di D. Fasoli, "Capitolium", IV, 7, gennaio 2006, p. 12.

9 M. Guerra, *Archeologie malerbiane: la critica cinematografica*, in N. Catelli (a cura di), *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, Diabasis, Parma 2013, p. 136.

10 G.P. Brunetta, *Malerba sceneggiatore*, in N. Catelli (a cura di), *Simmetrie naturali*, cit., pp. 116-117.

11 Cfr. F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

[*Il cappotto* era] la mia prima esperienza concreta di cinema [...]. Oltre al regista e al grande Maestro arrivava il poeta Sinisgalli, di poche parole e di molte sigarette, Giorgio Prosperi che si divertiva pazzamente alle proprie battute, l'enigmatico Curreli e Mirabile, in rappresentanza della produzione, che trasaliva ogni volta che si accennava a una scena di massa o a costose riprese notturne. Ma era soprattutto da Zavattini e da Lattuada che mi si aprivano improvvisi spiragli sui segreti del cinema. Ero attento ad ogni loro parola. Stavo imparando l'arte e il mestiere.[12]

In modo analogo al clima di creazione artistica conviviale che caratterizzava in quegli stessi anni '50 i "gruppi di scrittura" a "casa Sonego", la dimora di Lattuada diviene l'habitat ideale per le prime prove da sceneggiatore del giovane Malerba, sempre sotto la "protezione" e "approvazione" del nume tutelare zavattiniano:

Il lavoro mio si concretizzava a casa di Lattuada, pagine di sceneggiatura che poi venivano sottoposte al giudizio di Zavattini, il quale faceva i suoi interventi camminando avanti e indietro e battendo i piedi sul pavimento nel piccolo spazio lasciato libero dagli ospiti. Ricordo la sorpresa di Zavattini quando facevo timidamente le mie proposte che venivano approvate con calore da Lattuada. Comparve qualche ruga sulla fronte del Grande Maestro il giorno che osai proporre un'idea più zavattiniana di Zavattini: il povero Akakij Akakievic (Carmine De Carmine) che infreddolito e solitario si scalda le mani al soffio fumante delle narici del cavallo al traino di una carrozza pubblica. Una trovatina che insieme ad altre del genere mi aveva promosso al rango di sceneggiatore di prima classe.[13]

In quei suoi primi anni da sceneggiatore, Malerba si trova inoltre a fare i conti con le irrisolte contraddizioni e con quel senso di precarietà tipici del "fare sceneggiatura" degli anni '50. Come sottolineato infatti a ragione da Villa a proposito del suddetto decennio, «mai come in questi anni la sceneggiatura italiana sente la sua transitorietà come valore»[14].

Tale senso di precarietà si ripercuote in quegli anni in una conseguente prolificità e al contempo "inflazione" di sceneggiatori e sceneggiature, che diversi cronisti e autori dell'epoca non mancano di stigmatizzare, come ben traspare dal seguente trafiletto polemico firmato da Sergio Saviane:

Chi sono gli sceneggiatori, questi personaggi venuti di moda col cinema ma tenuti fino a pochi anni fa quasi nell'ombra e conosciuti soltanto nello stretto giro delle case di produzione, dei registi, di qualche attore? A Roma ne vivono e lavorano almeno un centinaio, forse più, di cui però solo una ventina fanno esclusivamente sceneggiature. Sono persone che provengono dal

12 L. Malerba, *Il vizio di scrivere*, "Leggere", 9, 1989, p. 58.
13 Ibid.
14 F. Villa, *V. Cordoglio ed euforia. La sceneggiatura negli anni '50*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit., pp. 144-145.

giornalismo, dai cineclub, ma anche dalla letteratura. Tutti possono diventare sceneggiatori: basta avere molte idee e saperle trasferire in immagini.[15]

Il contesto in cui Malerba si trova sin da subito ad agire riserva quindi alla figura dello sceneggiatore non pochi aspetti controversi oltre che stigmi ben radicati.

In seguito alla realizzazione de *Il cappotto*, la collaborazione tra Malerba e Lattuada prosegue nei successivi *La lupa* (A. Lattuada, 1953)[16] e *La spiaggia* (A. Lattuada, 1954). Alla sceneggiatura di quest'ultimo lavora anche il già citato Sonego, il quale tuttavia tiene a precisare e ridimensionare con una certa innegabile vena di risentimento la presenza effettiva di Malerba nella lavorazione del film:

> Ne *La spiaggia* credo di aver fatto praticamente tutto il copione. Luigi Malerba era una specie di segretario di Lattuada, un ragazzo che bazzicava per casa e che durante le nostre prime riunioni spolverava e risistemava i libri di una grande biblioteca, salendo e scendendo giù da una scaletta. Lattuada me lo aveva presentato come un ragazzo di Parma con il desiderio di scrivere […] Lattuada dopo che ebbe finito il film mi disse che Malerba ci avrebbe tenuto molto a mettere una "firmettina" in modo da introdursi nell'ambiente […]. E io non feci obiezione e non diedi importanza alla cosa però quando vidi il cartello ci rimasi male perché Lattuada aveva scelto l'ordine alfabetico. "Sceneggiatura: Lattuada, Malerba, Sonego".[17]

Accanto alle suddette dichiarazioni, che rivelano un Sonego a tratti indispettito per la propria paternità negata dello script de *La spiaggia*, troviamo però anche il seguente attestato di stima tributato dallo stesso Sonego al giovane sceneggiatore parmigiano: «Malerba diceva delle cosette interessanti. Io capii subito che aveva del cervello, uno dei pochi»[18].

Ancor più significativa risulta infine l'ulteriore collaborazione Lattuada/Malerba ne *Gli italiani si voltano*, episodio del film collettivo *L'amore in città* (1953). Un tesoro prezioso di informazioni risulta in tal senso un fascicolo inedito (presente nell'archivio privato della famiglia Malerba a Orvieto), che presumiamo essere la prima versione della sceneggiatura dell'episodio in questione. Le prime sequenze di tale versione originaria sono contraddistinte dall'indugiare della descrizione malerbiana sul corpo femminile delle varie figure di donna che compaiono nella vicenda:

> In mezzo alla folla su un marciapiede di una strada centrale scopriamo in mezzo alla gente tante ragazze che sgusciano dimenandosi, provocanti, alte, piccole, prosperose, longilinee,

15 S. Saviane, *I famosissimi sconosciuti*, "L'Illustrazione italiana", maggio 1962, p. 39.

16 L. Malerba, *LA LUPA. Libera riduzione e sceneggiatura*, dattiloscritto, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d., p. 1.

17 R. Sonego, *Il cinema secondo Sonego*, a cura di T. Sanguineti, Transeuropa/Cineteca del Comune di Bologna, Bologna 2000, p. 44.

18 Ibid.

vestite di bianco, scollate. Le gambe, i fianchi, i seni, i visi, gli sguardi maledetti e incantatori delle ragazze che camminano per la strada si alternano in un montaggio incalzante.[19]

Tali sezioni descrittive sono affiancate (nella colonna di destra della pagina, sul modello di sceneggiatura all'italiana adottato da Malerba, che vede il testo diviso in due colonne disposte longitudinalmente, con a sinistra la parte descrittiva, ovvero le didascalie, e a destra i dialoghi dei personaggi) da talune indicazioni sonore, quali la seguente: «SPEAKER (provvisorio): - Dai grandi palazzi, dalle catapecchie, dalle case borghesi, dagli antri, dalle caverne ombrose, dai sotterranei della città, escono al sole per la rovina degli uomini… eccole!»[20].

Ciò che risulta particolarmente evidente nella scrittura malerbiana de *Gli italiani si voltano* – con il suo carattere di autentica e antesignana candid camera, volta a restituirci le reazioni degli uomini al passaggio di belle ragazze per le vie di Roma – è il suo carattere di interessante sintesi dello zavattiniano "cinema di pedinamento" e del futuro "cinema d'inchiesta" italiano. Non si può quindi non ravvisare in tutto ciò quelle istanze già alla base del coevo e memorabile convegno *Il neorealismo cinematografico*, organizzato a Parma nel dicembre 1953 da Zavattini, Attilio Bertolucci, Pietro Bianchi, Pietro Barilla, Virginio Marchi e, per l'appunto, dallo stesso Malerba. Indicativo come – in occasione di quello stesso convegno – i membri del comitato organizzatore (tra i quali appunto Malerba) avessero definito proprio il neorealismo come la più autentica esperienza del cinema italiano[21].

Natura della sceneggiatura e ruolo dello sceneggiatore secondo Malerba

Il corpus di materiali inediti da noi preso in esame – oltre a documentare e restituirci i diversi passaggi della genesi e lavorazione di alcune significative sceneggiature di Malerba – ben ci testimonia le teorie e idee di sceneggiatura concepite nel tempo dal nostro autore.

Una preziosa testimonianza utile ai fini della nostra indagine ci proviene da Fabio Carpi, il quale ci documenta le varie fasi di collaborazione, co-creazione e talvolta scontro dialettico e artistico intercorse tra lui e Malerba durante la loro lavorazione a film quali *Corpo d'amore* (1972) e *La prossima volta il fuoco* (1993):

Gigi [Malerba] mi convinse a immettere nel film [*Corpo d'amore*] una torrenziale partitura verbale che non lasciasse mai spazio a una sola immagine muta. Dopo qualche legittima perplessità da parte di un fedele adepto dei silenzi di Antonioni, accettai la sfida e sottoposi la sceneggiatura a un vero e proprio bagno di parole, […] accettando anche i molteplici e bizzarri innesti verbali del mio partner. […] *La prossima volta il fuoco* fu sicuramente il più tormentato già in fase di elaborazione, sia nella costruzione della scaletta che nella stesura

19 L. Malerba, *Amore in città. Appunti per il capitolo Lattuada*, dattiloscritto, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d., pp. 3-4.

20 Ivi, pp. 1-2.

21 Cfr. C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di M. Argentieri, Bompiani, Milano 1979, p. 123.

della sceneggiatura, e per un conoscitore dei testi letterari di Malerba credo sarebbe facilissimo identificare quali possano essere stati i suoi specifici interventi: valga per tutti la scena in cui Amedeo nella stanza da letto esita a mettersi le scarpe.[22]

Le suddette testimonianze ci restituiscono un ritratto di Malerba raffigurato ben oltre il suo ruolo di semplice sceneggiatore, o meglio, quale autentico co-autore, che gode della stessa dignità e dello stesso peso autoriale rispetto alla figura del regista.

Tale stato di fatto sembra in parte essere smentito da talune recondite frustrazioni nutrite da Malerba nei confronti del proprio ruolo di sceneggiatore. Frustrazioni che lo stesso Malerba imputerà in alcune sue interviste a causa principale del suo passaggio a scrittore, scelta appunto premeditata al fine di elevare il proprio "rango" autoriale[23]. È quanto riaffiora in tutta la sua evidenza anche nella prefazione malerbiana al volume su *Umberto D.*, nella quale Malerba – rifacendosi alla famosa etichetta di «mestiere zoppo»[24] attribuita da Zavattini al lavoro dello sceneggiatore – riconosce le imponenti difficoltà incontrate da chiunque scriva sceneggiature, in quanto costretto a lavorare su un materiale che resta sempre in qualche modo segreto e inaccessibile, nonché mediato e filtrato dall'ingombrante figura registica che puntualmente subentra ad assumerne la definitiva paternità:

Una volta che il film è realizzato e viene presentato al pubblico, la sceneggiatura scompare. Il film reclama la propria autonomia, ha un autore (il regista), ci sono degli attori con il nome in cartellone che prestano la loro faccia ai personaggi, c'è una storia che sembra piovuta dal cielo (o che per semplificare viene attribuita al regista), ma la sceneggiatura è scomparsa definitivamente anche se ottiene un piccolo spazio nei titoli di testa.[25]

In tal senso – come acutamente sottolineato da Pier Paolo De Sanctis – la sceneggiatura svela irrimediabilmente la propria insita cifra di «scrittura ontologicamente eteronoma e ausiliaria, […] transitoria, geneticamente provvisoria, disponibile ogni volta ad essere rimodellata, tradita e persino travolta dal film per cui è stata scritta e davanti al quale è pronta a svanire»[26].

Tale riconoscimento negato allo sceneggiatore nella paternità del prodotto finale cinematografico sembra ripercuotersi in un mancato riconoscimento che lo stesso sceneggiatore prova alla visione del film da lui stesso scritto:

22 F. Carpi, *Sceneggiatori da corsa*, in N. Catelli (a cura di), *Simmetrie naturali*, cit., p. 114.

23 Cfr. L. Malerba, *Modelli di libertà*, a cura di P. Mauri, "Il castoro", febbraio 1977, ora in L. Malerba, *Parole al vento. Interviste*, a cura di G. Bonardi, Manni, San Cesario di Lecce 2008, p. 15.

24 L. Malerba, *Un mestiere zoppo*, in C. Zavattini, *Dal soggetto alla sceneggiatura. Come si scrive un capolavoro: Umberto D*, Mup, Parma 2005, p. VII.

25 Ivi, p. VIII.

26 P.P. De Sanctis, *L'arte del parossismo. La scrittura di Luigi Malerba dal cinema alla televisione*, in N. Catelli (a cura di), *Simmetrie naturali*, cit., p. 141.

> lo sceneggiatore quando vede realizzato il film che ha scritto non lo riconosce. Mentre lo spettatore comune identifica pacificamente i personaggi con gli attori scelti dal regista, lo sceneggiatore durante la scrittura ha visualizzato i personaggi secondo la propria immaginazione, con un aspetto fisico e certe facce che non possono coincidere con quelle degli attori scelti per il film. […] lì sullo schermo non può riconoscerli, sono quasi degli intrusi che si sono sostituiti abusivamente ai personaggi come lui li ha immaginati.[27]

Il prezzo da pagare nel lavoro da sceneggiatore – e Malerba ne è ben consapevole – è quindi quello della «frustrazione e disagio della "agnizione mancata"»[28], nei confronti del film da lui sceneggiato.

È quanto confermato dalle preziose confessioni orali rilasciateci da Anna Malerba, secondo la quale il marito Luigi avrebbe da sempre visto nella realizzazione di un film un inevitabile tradimento dell'idea originaria alla base del soggetto e della sceneggiatura. Tale ragione giustificherebbe anche l'accesa riluttanza mostrata da Malerba – e confessataci ancora dalla moglie – a recarsi al cinema a vedere qualsiasi film realizzato a partire da una sua sceneggiatura, per un quasi pascoliano timore appunto di «ritrovare nella sua verzura del cuculo ozioso i piccolini».

Giunti a tal punto, la nostra indagine ci fornisce quindi un ulteriore spunto di riflessione, richiamando alla nostra attenzione quel pregiudizio – imperante per diversi decenni – che ha visto lo sceneggiatore sovente «picchiato, maltrattato e sminuito da esteti cinematografici, critici, studiosi e storici»[29], o, se non altro, confinato in «una sorta di limbo marginalizzato»[30], con una conseguente sottovalutazione e disconoscimento del ruolo della sceneggiatura all'interno del sistema filmico[31], e con un confinamento della sceneggiatura a "cenerentola" della storiografia cinematografica. Pregiudizi critici, questi, ben fotografati dall'arguto soprannome coniato dallo stesso Malerba per definire la coppia formata da lui stesso e dal già citato Carpi, ossia

> sceneggiatori da corsa […]. Lavoratori, più che autori, in quanto nella maggior parte dei casi non eravamo noi a scegliere, ma venivamo scelti dai cosiddetti registi, molto spesso anche loro semplici lavoratori della pellicola al servizio di produttori analfabeti […]. Coppia anomala, la nostra, nel campo del cinema italiano post neorealista, dal momento che alternavamo entrambi alla manovalanza cinematografica una attività letteraria: […] È abbastanza naturale quindi che spesso venissimo visti con un certo sospetto.[32]

27 L. Malerba, *Che vergogna scrivere*, Mondadori, Milano 1996, pp. 78-79.

28 L. Malerba, *Un mestiere zoppo*, cit., p. IX.

29 W. Froug, *The Screenwriter Looks at the Screenwriter*, MacMillan, New York 1972, p. 9.

30 M. Porro, *Le pagine morte. Nota sulla sceneggiatura*, "Autografo", I, 3, 1984, p. 27.

31 Cfr. R. West, *Tonino Guerra and the Space of the Screenwriter*, "Annali d'Italianistica", Vol. 6, *Film and Literature*, 1988, pp. 162-178.

32 F. Carpi, *Sceneggiatori da corsa*, cit., p. 113.

L'attività di sceneggiatore di Malerba – spesso ingiustamente avversata e sminuita da più parti, come appena visto – ci offre quindi in definitiva un'insostituibile occasione per tentare di estirpare una volta per tutte quegli ostinati pregiudizi tutt'oggi imperanti ai danni dello sceneggiatore e del suo ruolo. Ciò comporta necessariamente di conseguenza – sulla scorta di quanto teorizzato da Peter Brooks – rivalutare il ruolo delle trame, intese come «principali forze ordinatrici di quei significati che cerchiamo, attraverso una vera e propria battaglia, di strappare al tempo»[33]. Le trame «sono in effetti così fondamentali […] per la nostra possibilità di articolare l'esperienza in genere, che spesso la critica le ha passate sotto silenzio, quasi fossero troppo ovvie per meritare una discussione»[34].

Autorialità e metodo dello sceneggiatore in Malerba

All'interno di un corpus così numeroso ed eterogeneo di testi – quali appunto le decine di soggetti e sceneggiature cinematografici firmati da Malerba – è possibile tuttavia rintracciare il *fil rouge* della sua personalità autoriale, ben segnalata dalle ricorrenze di certe tematiche e di alcune scelte linguistiche. Ciò ci consente inoltre di affrontare la questione delle possibili declinazioni di autorialità cinematografica[35], interrogandone appunto la sua particolare coniugazione nell'opera dello sceneggiatore.

Tale particolare focus della nostra indagine non può non ripartire nuovamente da quegli anni Cinquanta, quando prende avvio per l'appunto la parabola di sceneggiatore del nostro autore. A tal proposito, occorre innanzitutto rammentare come in Italia la scrittura per il cinema – in "epoca di botteghe", appunto – sintonizzi i professionisti su una lunghezza d'onda ben lontana tanto dalla modalità produttiva cinematografica americana[36], quanto dalla concezione creativa di matrice individualista ravvisata da Alberto Moravia come dimensione principe della scrittura[37].

Nel contesto italiano, il decennio in questione trova appunto nella già citata "bottega" il luogo congeniale di lavoro. Lavoro che, nel quadro appena delineato, viene inteso essenzialmente "di gruppo", come emerge dalla vivace e pregnante ricostruzione operatane da Villa:

> Questo lavorare in gruppo implica, dunque, una scrittura orchestrata a più mani. Il gruppo si trova davanti alla pagina. Si discute, si parla d'altro, di politica spesso, ma anche di letteratura, si accenna lo sviluppo di una scena, qualcuno propone una battuta, o addirittura

33 P. Brooks, *Trame, intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, p. VII [ed. or. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge 1992].

34 Ibid.

35 Cfr. H. Barrett, *The Elusive Auteur: The Question of Film Authorship Throughout the Age of Cinema*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina 2017.

36 Cfr. S. Grmek Germani, *Il lavoro di sceneggiatura*, in G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia 1979, p. 197.

37 A. Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano 2003, p. 43 [1954].

> un frammento di dialogo. Qualcuno si concentra totalmente su un personaggio, donandogli movimenti e parola. Un concorso di creatività e di partecipazione vivace.[38]

Tale modo di procedere non può non avere come ripercussione naturale un innegabile anonimato, che non permette più di discernere, all'interno di tale tavolozza creativa collettiva, le singole varie presenze degli sceneggiatori intervenuti:

> essere in tanti a costruire in modo partecipato una sceneggiatura significa dunque confondersi tra le pagine, amalgamando la propria personalità a quella dei compagni di lavoro. Una sorta di deresponsabilizzazione, dunque, quasi una forma di opportunismo […]. Restare anonimi, confondendosi nel gruppo, rinunciando all'individuale paternità di una sceneggiatura sembra in questi anni, oltre che una precisa modalità produttiva, un obiettivo da perseguire.[39]

Tuttavia – come già da noi anticipato – l'anonimato di cui ci parla Villa non si attaglia del tutto a una figura quale appunto Malerba, la cui presenza e il cui tocco risultano riconoscibili – seppur talvolta anche soltanto per piccolissimi segni disseminati qua e là – sin dalle opere a più mani degli anni Cinquanta a cui egli partecipa, come la già citata serie zavattiniana *L'amore in città*.

Tra i più sintomatici indizi dell'autorialità malerbiana si può annoverare senza dubbio un'inclinazione all'*inventio* linguistica e all'utilizzo ludico e quasi acrobatico delle parole: tale inclinazione – riaffiorante peraltro anche in diverse prove del Malerba romanziere – è ben ravvisabile (in un esempio fra i tanti) in una spassosa sequenza de *La prossima volta il fuoco* (F. Carpi, 1993), in cui troviamo Amedeo (Jean Rochefort) intento a giocare a Scarabeo con la figlia sul prato, e che, dovendo disporre una parola che comincia per L e con tre vocali, dà sfogo al suo estro linguistico inserendo parole bizzarre quali: «Licone, libido, loculo».

Con l'approdo agli anni '60, la parabola artistica di Malerba non può non risentire del generale fenomeno che si registra in quel decennio, e che vede – come acutamente evidenziato da Giacomo Manzoli – le «botteghe di scrittura [porsi] al servizio degli autori»[40].

Il percorso autoriale di Malerba sembra coniugarsi alla perfezione con quella inaudita capacità di racconto che negli anni '60 investe il cinema in ogni sua forma, compreso il cosiddetto cinema di genere – elevato a espressione autoriale grazie ad autori quali Age e Scarpelli –, dal momento che, come osserva Andrea Pergolari, tali scrittori «riescono spesso a dare ai loro lavori il respiro dell'autentico romanzo»[41]. Analogamente, le sceneggiature firmate negli anni '60 e '70 da Malerba si presentano nient'affatto come

38 F. Villa, *V. Cordoglio ed euforia*, cit., pp. 145-146.

39 Ivi, pp. 146-147.

40 G. Manzoli, *VI. Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit., p. 166.

41 A. Pergolari, *VII. Commedia e dintorni. La scrittura di genere negli anni '60 e '70*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit., p. 199.

> un semplice supporto al servizio del comico di turno, né un utile canovaccio per i registi artigiani, perché l'intenzione puramente tecnica acquista l'autonomia di una vera e propria opera letteraria, anche grazie alla finezza del linguaggio. I lavori perdono la contingenza del prodotto di mercato a favore di una maggiore consapevolezza storico-critica.[42]

Il contributo autoriale di Malerba si avverte innanzitutto – come già anticipato – nella sua padronanza linguistica e in particolare nella sua capacità di maneggiare la parola. Quest'ultima – nell'economia delle sceneggiature malerbiane – assume un peso e un valore inusitato, sapendo di volta in volta configurarsi come semplice suono, o, più frequentemente, come elemento ludico, come arma tagliente e, perfino, come meccanismo epifanico. In Malerba inoltre – rifacendoci ancora a Brunetta – «grazie alla parola il visibile dischiude dimensioni ulteriori, rivela sfaccettature che sfuggono all'ordine razionale, costringe i personaggi a riflettere sul senso complessivo della propria esistenza, a interrogarsi sulla possibilità di creare nuovi ordini e nuove relazioni nella loro vita»[43].

La malerbiana padronanza della parola si traduce in un'inedita velocità compositiva che – stando alla gustosa testimonianza fornitaci dalla figlia Giovanna – contraddistingueva l'efficienza lavorativa di Malerba: «A volte era così veloce nello scrivere le sceneggiature che al produttore raccontava di essere ancora a metà del lavoro, e lo faceva aspettare per non dargli l'idea che fosse stato troppo facile concluderlo»[44].

L'estro linguistico malerbiano – al contempo sperimentale, ludico e straniante – si può apprezzare inoltre nelle commedie da lui sceneggiate per Pasquale Festa Campanile: un caso fra tutti, *Dove vai tutta nuda?* (1969). Qui troviamo, quale protagonista, Manfredo, giovane banchiere, il quale ha da poco sposato, in stato di ubriachezza, una florida donna, dall'insolito nome maschile Tonino. Ritrovarsela nel letto il mattino seguente senza capire chi sia è già, per Manfredo, un'insopportabile preoccupazione. Alquanto utile può risultare l'analisi dell'incipit del trattamento approntato per l'appunto da Malerba per il film in questione, in cui troviamo ancora i nomi originariamente pensati per i due protagonisti, ossia Amleto ed Eva:

> Lui, Amleto è un brillante dirigente d'azienda, moderno, dinamico, ambizioso […]. E lei? Di lei sappiamo pochissimo, quasi niente. Lo stesso Amleto, che l'ha sposata, è del tutto all'oscuro sulla personalità di questa ragazza […] Ma veniamo al dunque. Stamattina Amleto si è svegliato, con la testa un po' intontita, ha stentato un attimo a riconoscere la propria casa di Roma […] Ed è stato a questo punto che Amleto ha trovato Eva, ancora addormentata, raggomitolata come un gatto, e tutta nuda.[45]

42 Ivi, pp. 199-200.

43 G.P. Brunetta, *Malerba sceneggiatore*, cit., p. 123.

44 G. Bonardi, *Le radici ritrovate*, in N. Catelli (a cura di), *Simmetrie naturali*, cit., p. 149.

45 L. Malerba, *Dove vai tutta nuda?*, trattamento, dattiloscritto, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d., pp. 1-2.

L'appena citata introduzione tratta dal suddetto trattamento malerbiano – in cui il senso di smarrito disorientamento provato dal protagonista ci viene comunicato attraverso un registro di spietato realismo – ben ci restituisce l'idea di come, nel caso di Malerba, ogni *Urtext* mostri già di per sé una propria dignità letterario-artistica, dandoci l'impressione di poter già essere fruita come opera artistica completa e conclusa a tutti gli effetti.

Per di più, l'esempio da noi appena analizzato ben ci restituisce taluni meccanismi narrativi e autoriali di Malerba, riscontrabili puntualmente anche nell'impianto letterario di diversi romanzi malerbiani. Un primo elemento ricorrente è senza dubbio quel meccanismo imprevedibile che vede la logica della finzione venire di tanto in tanto sopraffatta e interdetta da spietati colpi di iperrealismo.

Ciò ben si traduce anche nell'utilizzo del narratore intradiegetico/extradiegetico che Malerba adopera all'occasione sia nei suoi soggetti e sceneggiature, sia in diversi suoi romanzi, già sin da *Il serpente* (1966) e *Salto mortale* (1968), nei quali «spesso non ci accorgiamo se la discussione sui fatti sia condotta dalle voci interne o dalle voci esterne (visto poi che queste potrebbero non essere altro che proiezioni fantasmatiche dell'io)»[46].

Tale condizione incerta e spaesante – come acutamente messo in luce da Francesco Muzzioli – non può non riverberarsi anche sui tempi del racconto. E ciò vale non soltanto per i romanzi, bensì anche – come emerso dall'incipit da noi analizzato – per i soggetti e le sceneggiature malerbiani, nei quali «la solidità del passato è esclusa, […] è il presente il tempo adatto a questo racconto che si sta facendo (o almeno prova a farsi) sotto i nostri occhi: un tempo che, se dedicato all'azione, sarebbe sostanzialmente impossibile, perché il narratore dovrebbe agire e scrivere contemporaneamente»[47]. La predominanza del tempo presente in "cronaca diretta" nell'incipit di *Dove vai tutta nuda?* non può non rimandare inoltre al presente utilizzato quasi in chiave investigativa in *Salto mortale*:

> C'è una macchina per impastare la calce un pezzo di rete un rotolo di filo spinato qualche pezzo di travertino una bicicletta arrugginita. Mi avvicino. È la stessa marca della mia che conduco per mano, la stessa forma e lo stesso colore, anche il campanello è uguale e anche il fanale ma questa è un rottame. La guardo bene, c'è una ammaccatura nella canna trasversale del telaio come nella mia, identica uguale. Sarebbe la mia se non ce l'avessi per mano.[48]

Nel passo appena citato, il tempo narrativo del presente, se da un lato sembra in grado addirittura di certificare e garantire la presenza degli elementi e degli eventi circostanti, dall'altro lato non fa che alimentare prospettive oniriche, incerte e interrogative.

La predisposizione interrogativa – e talvolta auto-interrogativa – riscontrabile in Malerba viene d'altronde riconosciuta dallo stesso nostro autore quale cifra assolutamente portante nella propria attività di scrittore e sceneggiatore:

46 F. Muzzioli, *Il narratore diviso, ovvero i salti mortali della scrittura*, in N. Catelli (a cura di), *Simmetrie naturali*, cit., p. 25.

47 Ibid.

48 L. Malerba, *Salto mortale*, Bompiani, Milano 1968, p. 98.

> credo di essere in assoluto lo scrittore che ha usato il maggior numero di punti interrogativi di tutta la storia letteraria italiana. Questo non è un primato di cui voglio vantarmi, ma un indice di quante incertezze e di quanti problemi sia portatrice oggi una letteratura che non si chiude in se stessa come la geometria euclidea ma si apre in tutte le direzioni del possibile.[49]

La scrittura interrogativa di Malerba ricorre per l'appunto anche nella sceneggiatura di *Dove vai tutta nuda?*, già sin dalla pressante domanda avanzata appunto dal titolo del film. Lo stesso trattamento del film è disseminato di interrogativi, funzionali allo svolgimento e scioglimento di taluni nodi cruciali della narrazione: «Quando si sono sposati Amleto ed Eva? Già. Ieri pomeriggio, ed ecco perché la domanda è lecita, Amleto era ancora scapolo»[50]. Analoghe soluzioni di sperimentazione linguistica riaffiorano nel linguaggio parossistico e continuamente sopra le righe del successivo film *Sono stato io!* (A. Lattuada, 1973), caratterizzato prima di tutto dalla focalizzazione soggettiva sul personaggio, oltre che dai suoi continui monologhi interiori nei quali egli elenca indistintamente le proprie frustrazioni e fantasticherie. Nei casi appena citati siamo insomma di fronte a un narratore internamente dialogizzato, in grado di dare vita a un contrappunto ritmico che nasce dal suddetto gioco colloquiale di botta e risposta e dal susseguirsi di intercalari, talvolta autentici neologismi, definiti appositamente da Muzzioli come «malerbemi»[51].

La cifra autoriale maggiormente distintiva di Malerba è costituita però dal movente ispiratore alla base della sua attività di scrittore e sceneggiatore. A tal proposito è bene nuovamente rifarsi alle parole dello stesso Malerba, il quale ci avverte di come ogni suo romanzo o sceneggiatura nasca «da una indignazione o da un grave disagio»[52]. Proprio a un senso di indignazione e disagio risponde il profondo impegno civile dimostrato in modo viepiù crescente nei decenni da Malerba. La discesa in campo sociale è d'altronde orgogliosamente rivendicata dalle parole dello stesso autore: «Personalmente, penso che uno scrittore deve stare sempre all'opposizione: nel senso di contribuire alla coscienza critica della società nella quale vive, e non parlo soltanto dei fatti immediati ma dei fondamenti intorno ai quali si concentra la vita di una società»[53].

Tale ruolo "all'opposizione" costerà non pochi fastidi al nostro autore, traducendosi in autentici ostracismi riservatigli di volta in volta dagli apparati della politica e della censura. Il caso più evidente è rappresentato dal lungo periodo di "silenzio cinematografico" che coinvolge Malerba da fine anni Cinquanta a metà anni Sessanta. Se in tale lustro Malerba non scrive più sceneggiature è anche in particolare a causa appunto della censura amministrativa e statale, che proprio in quel decennio aveva affilato come non mai le proprie "forbici censorie". Tra i più fermi oppositori di Malerba primeggia addirittura Giulio Andreotti,

49 L. Malerba, *Rapporto con un libro*, a cura di JoAnn Cannon, "M.L.N. (Modern Language Notes)", January 1989, p. 75.

50 L. Malerba, *Dove vai tutta nuda?*, cit., p. 1.

51 F. Muzzioli, *Il narratore diviso*, cit., p. 26.

52 L. Malerba, *Modelli di libertà*, cit., p. 13.

53 L. Malerba, *L'invenzione della realtà*, in M. Gemelli, F. Piemontese (a cura di), *L'invenzione della realtà*, Alfredo Guida, Napoli 1994, p. 22.

che in qualche modo lo inibisce nella sua opera di sceneggiatore, costringendolo quindi al "silenzio cinematografico" per diversi anni:

> I primi disagi per il mio lavoro li ho avuti in anni lontani, quando Andreotti era sottosegretario allo spettacolo. Oltre alle decisioni clamorose della censura, tutti sapevano che Andreotti teneva un carnet di proscrizione alimentato dalle informazioni di alcuni spioni, di cui pure si conoscevano i nomi. A quell'epoca io lavoravo ad alcuni progetti cinematografici con Zavattini, comunista sì ma intoccabile per il prestigio di cui godeva. Per questa contiguità si era deciso che dovevo venire punito, e infatti venni bruscamente "licenziato" mentre stavo scrivendo una sceneggiatura tratta dalla *Colonna infame* di Manzoni per una grande società cinematografica. Per cinque anni dovetti abbandonare il cinema.[54]

Le non trascurabili noie avute con la censura (impersonata da Andreotti) riaffiorano senza alcun filtro dalla seguente lettera inedita indirizzata da Malerba alla studiosa (nonché amica) Maria Corti: «[con] Andreotti sottosegretario allo spettacolo e relativa caccia alle streghe, [vi fu l'] interruzione dei rapporti con la Titanus con la quale stavo lavorando perché "avevo lavorato con Zavattini" ed ero "sospetto di comunismo". Le spie del mondo cinematografico erano ben note. Ti dirò i nomi a voce»[55].

Nonostante tutti i suddetti innegabili ostacoli e asperità incontrati, Malerba non smetterà mai tuttavia di fare sceneggiature, né – soprattutto – di sentirsi sceneggiatore. Non smetterà neppure di fronte alla crisi del cinema e della sceneggiatura italiani degli anni '70[56], e neppure quando, durante la fase di transizione attraversata dal cinema italiano negli anni '80 e '90, il ruolo dello sceneggiatore verrà messo fortemente in crisi, e la stessa funzione della sceneggiatura verrà ridiscussa nel contesto di una postulata morte del cinema[57].

Caratteri e topoi della poetica di Malerba

Accingendoci ora a considerare i caratteri principali delle scritture cinematografiche malerbiane, risultano da subito ben individuabili le ricorrenze di talune scelte tematiche e di talune dinamiche linguistiche.

All'interno dell'intera produzione malerbiana, va da subito sottolineato che «il macrogenere più frequentato [da Malerba] risulta quello della commedia, declinata in tutte le sue varianti (brillanti, sarcastiche, amare, favolistiche, grottesche)»[58]. Tuttavia, va da subito precisato come, all'interno della variegata galassia della commedia italiana degli anni '60 e

54 Ivi, p. 34.

55 L. Malerba, Lettera dattiloscritta a Maria [Corti], Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d.

56 Cfr. G. Manzoli, *VI. Al servizio dell'autore*, cit., p. 187.

57 Cfr. V. Zagarrio, *VIII. Morte e rinascita del «mestiere». Sceneggiatori e sceneggiature anni '80-'90*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, cit., p. 222.

58 P.P. De Sanctis, *L'arte del parossismo*, cit., p. 142.

'70, e di fronte alle varie macro-categorie quivi individuate da Andrea Pergolari[59], Malerba si ponga «fuori dal genere»[60]. Attraverso tale cosciente presa di posizione, il nostro autore preferisce infatti discostarsi da talune rigide regole della commedia, in particolare da quegli schematismi e codificazioni che spesso hanno fatto cadere (o scadere) il genere in questione nella maniera e nel bozzetto.

Pur nella diversità degli approcci registici e nella disparità estetica dei risultati, nelle commedie sceneggiate da Malerba sono tuttavia ovunque rintracciabili i segni diffusi di una comicità intessuta a partire dall'intimo conflitto tra l'identità del soggetto e il rapido avvicendamento di ruoli, figure e funzioni all'interno della rivoluzione dei costumi e della trasformazione tecnologica della società consumistica[61]. Ciò risulta particolarmente evidente nelle sceneggiature firmate da Malerba per i film di Pasquale Festa Campanile, uno dei principali artefici – dapprima, negli anni '50, in qualità di sceneggiatore – del passaggio dal neorealismo alla commedia di costume, e – poi, negli anni '60, una volta passato alla regia – della nascita di una commedia diversa dalla norma, propensa all'uso del paradosso anziché della notazione realistica. In tale innovazione stilistica e normativa della commedia, un ruolo centrale viene assunto dagli sceneggiatori – sostanzialmente estranei al genere – di cui si circonda Festa Campanile, tra i quali Tullio Pinelli, Ugo Liberatore e, appunto, Malerba. Quest'ultimo e Festa Campanile risultano accomunati da «un'autentica vocazione di narratore semplice, svelato e spiritoso; un'esigenza di raccontare storie interessanti, magari ponendo al centro del racconto personaggi posti di fronte a una realtà abnorme»[62].

Malerba e Festa Campanile condividono inoltre la tendenza a porre la donna, il sesso, l'erotismo e i problemi di coppia al centro dei propri intrecci, come ben annunciato sin dai titoli stessi di alcuni film da loro realizzati: oltre che il già citato *Dove vai tutta nuda?*, pensiamo anche ad esempio ad *Adulterio all'italiana* (1966) e *Come perdere una moglie… e trovare un'amante* (1978).

In tali film si può inoltre apprezzare a pieno un ulteriore discostamento della coppia Malerba/Festa Campanile dal solco della tradizione della commedia italiana: se quest'ultima è storicamente fondata su una componente eminentemente di tipo verbale, quella proposta dagli *script* di Malerba e Festa Campanile è

> un tipo di comicità molto più *visuale*, basata sull'esasperazione del conflitto tra personaggio e ambiente, come dimostrano la continua ostentazione del *décor*, che acquista un rilievo e una centralità inediti, e l'incongruenza iconografica della presenza umana tra le simmetrie eccessivamente geometriche e razionali che ne regolano il passaggio.[63]

59 A. Pergolari, *VII. Commedia e dintorni*, cit., pp. 198-204.
60 Ivi, p. 210.
61 P.P. De Sanctis, *L'arte del parossismo*, cit., p. 142.
62 A. Pergolari, *VII. Commedia e dintorni*, cit., pp. 210-211.
63 P.P. De Sanctis, *L'arte del parossismo*, cit., p. 143.

In tali peculiarità, non può non ravvisarsi un tipo di comicità universale che affonda le proprie radici addirittura nel cinema muto. Non è un caso che lo stesso Malerba abbia riconosciuto in Buster Keaton uno dei suoi massimi referenti artistico-letterari[64]. In particolare, la scrittura di Malerba per il cinema e la televisione trae un fondamentale e prezioso insegnamento dall'esilarante meccanismo *slapstick* tipico appunto delle grandi opere di Keaton, costruito legando indissolubilmente tra loro registro comico e sentimento tragico. Similmente a Keaton, anche Malerba si avvale di tale meccanismo per svelare «la profonda incomprensione tra l'uomo e gli elementi costitutivi della civiltà industriale, […] [oltre che la] tragedia dell'incapacità umana di stare al mondo e di dare un senso alla realtà che lo circonda»[65].

Tale meccanismo narrativo ben si rispecchia in quella malerbiana commistione di realtà e immaginazione, che induce alla ricreazione finzionale e sostanzia la falsificazione complessiva della narrazione. A fare le spese di tale principio di commistione e falsificazione non può che essere il realismo o, meglio, il concetto stesso di realtà[66].

Il superamento del realismo e della realtà presenta tuttavia in Malerba, quale esito non troppo paradossale, il perseguimento di una più autentica verità, quella cioè che si cela dietro appunto le sembianze del reale. Proprio tale ricerca della verità – come professato ancora da Malerba – dovrebbe costituire il più nobile fine della letteratura e del cinema[67]. Le sembianze mendaci del sedicente *hic et nunc* si propagano inoltre – secondo Malerba – nelle sfere della storia e della geografia, di volta in volta raffigurate dal nostro autore come ingannevole, la prima, e irreale, la seconda[68]. Le citate tendenze anti-realiste malerbiane spaziano dalle sceneggiature per investire poi anche la produzione narrativa del nostro autore: ciò è ravvisabile già sin dall'opera narrativa d'esordio malerbiana *La scoperta dell'alfabeto*, i cui racconti esprimono una chiara «vena surrealista, rappresentando la civiltà contadina in chiave grottesca anziché naturalista, tanto che i primi recensori dell'opera individuarono in Samuel Beckett, Franz Kafka, Massimo Bontempelli e Giulio Cesare Croce i modelli più vicini»[69]. Tali tendenze contraddistingueranno anche la successiva attività malerbiana di narratore (*Il serpente*, 1966; *Salto mortale*, 1968; *Fuoco greco*, 1990; *Le maschere*, 1995; *La superficie di Eliane*, 2001), nella quale il nostro autore darà vita a "paesaggi" al contempo reali, ironici, surreali e onirici.

64 Cfr. L. Malerba, *Conversazione con Luigi Malerba. Elogio della finzione*, a cura di P. Gaglianone, Nuova Omicron, Roma 1998.

65 P.P. De Sanctis, *L'arte del parossismo*, cit., p. 143.

66 Cfr. L. Malerba, *Conversazione con Luigi Malerba*, cit.

67 Cfr. L. Malerba, *La finzione critica*, in G. Neri (a cura di), *Il letto di Procuste*, Manni e RAI-ERI, San Cesario di Lecce 2005.

68 Cfr. N. Catelli, *Postfazione*, in Id. (a cura di), *Simmetrie naturali*, cit., p. 160.

69 G. Ronchini, *MALERBA, Luigi*, "Dizionario Biografico degli Italiani - Treccani", 2014, https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malerba_(Dizionario-Biografico)/.

Analogamente, le cifre caratteristiche delle scritture malerbiane per il cinema risultano «il grottesco, la propensione per una fantasia a volte straniante e a volte picaresca, l'adesione a un realismo concreto ma che si arricchisce di un intenso timbro surreale»[70].

In tutto ciò, un ruolo nient'affatto secondario è giocato dal sogno, definito da Malerba come «seconda esperienza notturna che si aggiunge a quella diurna: un immenso magazzino di incontri, di avventure, di immaginazioni»[71]. A tale assunto può essere ricondotto l'esperimento malerbiano di trascrivere per un anno intero (il 1979) i suoi sogni notturni, costruendo poi – con il materiale raccolto in tale modo singolare – un volume, *Diario di un sognatore* (1981): strano, curiosissimo libro, fatto di frammenti, squarci, ombre, allucinazioni, il catalogo di un anno di notti per l'appunto.

In gran parte della sua carriera, il tema cui maggiormente Malerba dedica la propria attenzione diviene quindi appunto la sovrapposizione illusionistica tra realtà e finzione e l'impossibilità di tracciare un confine netto e definito tra questi due poli[72]. Di tali istanze antirealistiche e allegoriche Malerba si serve al fine di colpire i suoi bersagli preferenziali, tra i quali troviamo la figura-tipo del «paranoico […] mitomane piccolo-borghese»[73], stigmatizzato dal nostro autore in diverse sceneggiature, quali ad esempio quelle di *Toh, è morta la nonna!* (M. Monicelli, 1969) e *Lo scatenato* (F. Indovina, 1967).

Come ci fa poi notare Brunetta,

> Malerba sembra andare di preferenza alla ricerca delle persistenze, nell'essere contemporaneo, di caratteri e geni che non cancellano la sua natura primitiva in una quantità di situazioni della società civile. L'uomo primitivo e le sue eredità sul presente sono un elemento guida, un punto di riferimento, mentre la donna cerca di sottrarsi al gioco dei ruoli, senza perdere mai il naturale candore.[74]

Ciò si registra nel parallelo motivo della caccia, già perfettamente messo a fuoco ad esempio fin dal già citato episodio *Gli italiani si voltano*. Tale declinazione di caccia perpetrata nei confronti della preda femminile da parte dell'individuo maschile avvicina il Malerba sceneggiatore a talune tematiche presenti nella cinematografia di Howard Hawks: mi riferisco soprattutto al continuo riferimento agli impulsi e ai caratteri primitivi della natura e società umana, nonché alla divisione (e spesso sovversione) dei ruoli maschile/femminile nella società contemporanea, ben restituiteci ad esempio da classici hawksiani quali *Susanna!* (*Bringing Up Baby*, 1938) e *Lo sport preferito dall'uomo* (*Man's Favorite Sport?*, 1964).

In tale scenario tematico, un ruolo assolutamente nodale è rivestito quindi dalla componente sessuale, autentica materia portante di molte trame e orditi narrativi malerbiani,

70 A. Colasanti, *MALERBA, Luigi*, "Enciclopedia del Cinema Treccani", 2003, https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malerba_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

71 L. Malerba, *Intervista a Luigi Malerba*, a cura di G. Bonardi, in L. Malerba, *Parole al vento*, cit., p. 9.

72 Cfr. F. Muzzioli, *La materialità dell'immaginazione*, Bagatto, Roma 1988.

73 W. Pedullà, *Luigi Malerba*, "L'Illuminista", VI, 17-18, 2006, p. 105.

74 G.P. Brunetta, *Malerba sceneggiatore*, cit., p. 119.

nonché elemento funzionale in Malerba all'indagine del motivo del corpo, dell'*aging* e dell'universo femminile, indagato nelle sue sfaccettate declinazioni, a partire da una ricorrente raffigurazione della donna intesa quale discendente diretta della «Eva pre-peccato originale»[75], come il già citato *Dove vai tutta nuda?* sembrerebbe confermare.

Un'ulteriore questione tematica e narrativa mai sopita nell'opera malerbiana di scrittore e sceneggiatore risulta poi quella delle degenerazioni comportate dalla modernizzazione e dal progresso tecnologico. Il più eloquente indicatore di tali discrasie è rappresentato dall'incomunicabilità tra individuo e macchinario, già al centro di un'opera quale *Ai poeti non si spara* (1965) – atto unico portato poi in televisione da Vittorio Cottafavi –, e poi sviluppato a più riprese in opere successive, tra le quali va citato anche *Pinocchiaccio*, film malerbiano mai realizzato e rimasto allo stato di sceneggiatura, nella quale si racconta di un impiegato pubblicitario frustrato e vittima della vita moderna, alla quale tenta di fuggire con la fantasia, intersecando le proprie avventure con quelle di Pinocchio[76].

Concepito da Malerba per essere interpretato addirittura da Adriano Celentano, il film in questione avrebbe inoltre dovuto essere accompagnato da una canzone originale dello stesso "Molleggiato", *La ballata di Pinocchiaccio*[77], prodotta poi come brano dell'album *I mali del secolo* (1972) con il titolo definitivo *La ballata di Pinocchio*.

Attraverso la messa in scena delle suddette tematiche, Malerba intende inoltre raffigurare e mettere a nudo la latente inconciliabilità della società con le dinamiche del mondo contemporaneo. Inconciliabilità esemplarmente rappresentata dal motivo della gabbia/prigione/trappola, presenza ricorrente negli epiloghi dei film sceneggiati dal nostro autore: si va dalla prigione di Oscar in *Sissignore* (U. Tognazzi, 1968) alla gabbia del giardino zoologico in cui finisce Bob alla fine de *Lo scatenato*, per tornare ancora alla prigione in *Sono stato io!* (A. Lattuada, 1973), il cui epilogo crudele e beffardo riassume efficacemente la critica portata avanti da Malerba nella sua intera parabola autoriale nei confronti della «smodata smania di successo dell'individuo completamente assordato dagli ingranaggi del capitale»[78].

Il Medioevo in Malerba, tra racconto e metodo: il caso di Donne e soldati

Il già citato Brunetta ha avuto modo di definire Malerba come «il portavessillo più competente e più adatto a diventare il nuovo cantore mediatico d'una futura epopea erotico-comico-cavalleresca»[79].

75 Ivi, p. 121.

76 Cfr. L. Malerba, *Pinocchiaccio*, sceneggiatura, dattiloscritto, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, giugno 1970.

77 Cfr. A. Celentano, *La ballata di Pinocchiaccio*, dattiloscritto, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d., pp. 1-2.

78 P.P. De Sanctis, *L'arte del parossismo*, cit., pp. 145-146.

79 G.P. Brunetta, *Malerba sceneggiatore*, cit., p. 116.

La pertinenza di tale definizione risulta appurabile già sin dagli esordi malerbiani in campo cinematografico, ossia quando, poco più che ventenne, il nostro autore si trova a scrivere e dirigere (insieme ad Antonio Marchi) il film *Donne e soldati* (1954). Il soggetto qui ideato da Malerba è costituito da una storia ambientata nel Medioevo, nella quale troviamo un esercito di Lanzichenecchi assediare un castello, salvo poi familiarizzare con le donne degli assediati e trasformarsi infine in mansueti contadini. A una temperie neorealista risultano riconducibili da subito gli intenti antimilitaristi e pacifisti del film[80]: come ci ricorda anche Paolo Mauri, è «ovvio che i tedeschi assedianti rimandino ai tedeschi della seconda guerra mondiale, cioè di una guerra allora appena terminata»[81].

Proprio il consolatorio lieto fine – invocante alla pace e alla fratellanza tra i popoli – situa il film nel genere della fiaba piuttosto che sul solco della narrazione realistica. L'elogio e la fiducia accordati da Malerba al genere fiabesco traspaiono dalle parole dello stesso autore, secondo cui «le favole, in fondo, corrispondono ad uno schema eterno: quello dei sogni e degli incubi e ci aiutano a capire l'altra faccia dell'uomo, che, come l'atomo, non è più uno e indivisibile come si pensava anticamente»[82].

Per quanto riguarda invece l'ambientazione geografica, *Donne e soldati* è calato nel contesto contadino dell'Appennino emiliano, le montagne di cui è appunto originario il nostro autore. Come si diceva, l'ambientazione storica del film è situata nel Basso Medioevo, il periodo storico considerato da Malerba come il più interessante e innovativo per la storia culturale italiana. La didascalia iniziale del film, subito dopo i titoli di testa, ci permette di offrire una datazione precisa alla vicenda narrata (vicenda pur trattata poi in maniera del tutto fantastica, idilliaca, e quindi disancorata dalla Storia): l'anno in cui si colloca il film è per la precisione il 1421. Delle tre aree sociali maggiormente ravvisabili in epoca medievale – e cioè il potere feudale, quello della Chiesa e il "contropotere" dei contadini –, nel film sono approfonditamente rappresentati il primo e il terzo, con critica aperta al primo.

Per la sua travagliata gestazione e i suoi continui aggiustamenti e rifiniture, la lavorazione di *Donne e soldati* merita in questa nostra sede un approfondimento a parte. Nel far ciò, sarà proficuo per noi rifarci alla metodologia della "critica genetica" da noi citata inizialmente: sulla scorta di quest'ultima – interrogando quindi note preparatorie e manoscritti di un'opera consacrata ormai dalla tradizione quale appunto la versione finale del testo filmico di *Donne e soldati* – sarà nostro intento recuperare i vari "movimenti" della scrittura malerbiana. L'analisi e il confronto fra versioni manoscritte di questo stesso testo in esame, la lettura delle correzioni autografe apportate dall'autore anche in fase pre-editoriale ci concederanno insomma il grande privilegio di entrare nell'officina dell'"autore Malerba".

Tra le carte relative a *Donne e soldati* presenti nell'archivio privato della famiglia Malerba, mi sono imbattuto inizialmente in un gruppo di fogli dattiloscritti e tenuti insieme da una graffetta, recanti un titolo evidentemente provvisorio, quale *L'assedio*. Soffermiamoci brevemente sull'incipit:

80 L. Malerba, A. Marchi, *Non piacerà ai generali*, "Cinema Nuovo", 39, 15 luglio 1954, p. 10.

81 P. Mauri, *Malerba, storia e geografia*, in N. Catelli (a cura di), *Simmetrie naturali*, cit., p. 93.

82 L. Malerba, *I buchi neri della fantasia*, a cura di P. Mauri, "la Repubblica", 31 dicembre 1978, p. 15.

> All'interno delle mura le guardie del castello e i contadini combattono per respingere l'assalto di un esercito nemico. Si vedono comparire dietro i merli le teste degli assalitori protette da elmi dalle fogge più strane e poi scomparire urlando quando cadono respinti dalla mazza dei soldati o dalle forche dei contadini. Il grasso comandante del castello, protetto da una poderosa corazza, incita, tenendosi però bene al sicuro, i suoi soldati e contadini alla difesa.[83]

Il suddetto dattiloscritto presenta peraltro diverse cancellature e correzioni a penna, effettuate dallo stesso Malerba. Tra di esse, sul retro dell'ultimo foglio del suddetto plico, troviamo in particolare uno schizzo a penna, raffigurante una pergamena recante sopra quello che nell'intenzione del nostro autore doveva essere probabilmente un secondo titolo provvisorio del film, ossia *Isabella sotto le mura*. Il titolo scritto appunto all'interno di tale pergamena sembra inoltre raffigurare la disposizione grafica concepita dal nostro autore per i titoli di testa del film in questione, a riprova della puntigliosità di Malerba sceneggiatore, il quale non lasciava appunto nulla al caso, arrivando a pensare anche i più minimi aspetti di un film, quale appunto la disposizione e successione della titolazione.

In tale direzione, la pagina scritta malerbiana – considerata nei suoi stadi progressivi – assume a tutti gli effetti quel valore di «testimonianza di esperienza»[84] già individuato da Villa a proposito della sceneggiatura cinematografica, intesa quale autentico «testo vivo, che si trova spesso cosparso da un florilegio di correzioni, di glosse a margine, di scarabocchi atti a ritrattare o a precisare barlumi di pensiero, intuizioni»[85].

La natura ibrida testuale/illustrativa delle scritture cinematografiche malerbiane non può non rimandare inoltre ad altri casi di sceneggiatori italiani. Basti pensare ad esempio alle sceneggiature realizzate da un autore quale Francesco Rosi, e in particolare a talune versioni di sceneggiature di *Cadaveri eccellenti* e *La tregua*, in cui i testi e i dialoghi dattiloscritti vengono corredati dallo stesso Rosi – presumibilmente durante una sua rilettura del proprio testo – con molteplici illustrazioni e bozzetti, spesso anche a colori, in cui le sequenze scritte prendono una prima forma e vita figurativa[86], e in cui l'autore delinea, attraverso propri bozzetti a matita o a penna, le fattezze fisiche, di viso e di abbigliamento dei protagonisti e personaggi della storia da lui sceneggiata[87]. Analogamente alle suddette versioni di sceneggiature rosiane, anche le sceneggiature malerbiane da noi esaminate appaiono autentiche fucine creative in cui i testi si alternano a fitti e variegati apparati illustrativi e iconografici. A metà tra storyboard, fumetto e libro di fiabe illustrato, le sceneggiature di Malerba si presentano a noi come preziosi esempi di sceneggiature che forzano la propria natura, senza paura di contaminarsi con altri generi.

83 L. Malerba, *L'assedio*, dattiloscritto, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d., p. 1.

84 F. Villa, *V. Cordoglio ed euforia*, cit., p. 146.

85 Ibid.

86 Cfr. F. Rosi, *La tregua*, sceneggiatura con note, correzioni e disegni, Fondo Francesco Rosi - Coll. MNC, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 1997.

87 Cfr. F. Rosi, *Cadaveri eccellenti*, sceneggiatura con note, correzioni e disegni, Fondo Francesco Rosi - Coll. MNC, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 1976.

Inoltre, il caso specifico di *Donne e soldati* risulta esemplare di un processo travagliato, testimoniatoci da un'ulteriore copia intermedia di lavorazione da noi rinvenuta, recante in prima pagina la dicitura autografa: *Donne e soldati, "Copione vecchio"*. Tale fascicolo ci presenta innanzitutto l'elenco dei personaggi del film, per riportarci poi tutti i dialoghi del film, dei quali risulta interessante considerarne ancora l'incipit:

> COMANDANTE - (in tedesco) Alt! Miei soldati e cavalieri, laggiù è il castello di Torrechiara… L'ordine è di conquistarlo ad ogni costo. Avrete libertà di saccheggio e il bottino sarà spartito in parti uguali… Nel castello ci sono anche delle donne… esse saranno il premio per i più coraggiosi. Tenteremo l'assalto di sorpresa. Miei soldati, mimetizzatevi, sporcate di terra la corazza, gli elmi, gli scudi!! In marcia!! (Comando).[88]

Proseguendo nella lettura di questa stessa versione in esame, ci si imbatte poi nei segni di un considerevole travaglio e di successivi e molteplici ripensamenti e riscritture, dai quali trapela tra l'altro, l'abitudine malerbiana di scrivere a macchina e apporre poi le eventuali correzioni a mano.

All'interno del suddetto "copione vecchio" troviamo inoltre un interessante foglio singolo, colmo di interessanti annotazioni manoscritte del nostro autore: si tratta di appunti relativi a taluni interventi e modifiche da apportare alla sceneggiatura del film, a cui seguono talune interessanti annotazioni numeriche – riferite probabilmente alle varie pagine del "copione vecchio" – con a fianco una sorta di agenda con i vari giorni e ore della settimana destinati presumibilmente a una revisione delle pagine relative. Anche tale dettaglio risulta assai sintomatico del metodo di lavoro efficiente e talvolta quasi marziale adottato spesso da Malerba nei suoi periodi di lavoro più intensi.

Tale *modus operandi* utilizzato da Malerba in *Donne e soldati* riporta alla mente il metodo utilizzato da altri autori e sceneggiatori nel loro lavoro. Un esempio fra i tanti è costituito dalle varie stesure del soggetto e della sceneggiatura de *La battaglia di Algeri* (G. Pontecorvo, 1966), scritte dallo stesso Pontecorvo, coadiuvato da Franco Solinas. Quanto mai interessante risulta a tal proposito un testo ibrido e difficilmente classificabile quale il quaderno di appunti di Pontecorvo per il montaggio de *La battaglia di Algeri*, le cui pagine (totalmente manoscritte) appaiono fitte di annotazioni, pressanti interrogativi su alcune irrimandabili questioni e nodi narrativi che l'autore si propone di risolvere in un secondo tempo ormai prossimo e imminente[89].

Procedendo oltre nella nostra analisi genetica di *Donne e soldati*, ci siamo imbattuti in un'ulteriore versione della sceneggiatura del film, maggiormente rifinita e più vicina a quella che sarà poi la versione definitiva. Tra gli aspetti maggiormente interessanti troviamo, in un foglio a parte, un'interessante scaletta scritta a mano (con una penna scolorita) con le

88 L. Malerba, *Donne e soldati. "Copione vecchio"*, dattiloscritto, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d., p. 1.

89 Cfr. G. Pontecorvo, *La battaglia di Algeri*, quaderno di appunti per il montaggio del film, manoscritto, Fondo Gillo Ponetcorvo - Coll. MNC, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 1966.

sequenze maggiormente significative, e in particolare con le prime scene fissate in un ordine preciso. Ecco quanto si appunta Malerba:

> Inizio – greto torrente Parma (Langhirano) / Seguito fango – Torrente Parma (Torrechiara) / Arrivo – Cascina montagna – Discorso e fango / Discesa verso castello in squadre / Violetta guarda e vede / Tedeschi scendono dalla cascina / Squadre che avanzano nei tre lati del castello / Disposizione fanti con scudi, arcieri, ecc.[90].

In questa stessa versione della sceneggiatura – oltre che al titolo già definitivo *Donne e soldati* – troviamo anche i nomi di Luigi Malerba e Antonio Marchi accreditati alla regia, mentre invece più composita risulta la lista degli sceneggiatori: ossia Luigi Malerba, Antonio Marchi, Riccardo Ghione, Marco Ferreri e Luciana Momigliano[91]. Nella lista degli sceneggiatori compaiono in questa versione appunto anche i nomi di Ghione e Ferreri, che verranno poi eliminati e non più accreditati nelle versioni successive[92], così come nella versione definitiva.

Alquanto utile può risultare inoltre una più rifinita stesura del soggetto dello stesso film, da noi recuperata in una copia dattiloscritta e numerata, e che cattura la nostra attenzione per il suo evidente tono da commedia, collocando il nostro film sul solco del "neorealismo rosa" di quegli anni, e tra gli antesignani dell'ormai prossima commedia all'italiana. Lo stesso impianto da commedia ritornerà infatti puntuale nel prodotto filmico finale, il quale si apre appunto con l'arrivo dei lanzichenecchi sotto il castello di Torrechiara, posto in cima alla collina, ove regna – come ci informa la voce fuori campo di uno dei due narratori – un «insonne duca» che ci viene però mostrato a letto intento a dormire tra ricche coltri e che, avvisato del sopraggiungere dei nemici, non si decide ad alzarsi se non a battaglia ormai iniziata. La pigrizia, insieme alla voracità e all'egoismo tirannico, sono le caratteristiche principali del duca (Marco Ferreri), tanto grasso da non riuscire ad indossare la pur larga armatura.

Oltre che nell'opera filmica finale, tale registro umoristico (e talvolta comico) è ben ravvisabile anche a una lettura delle corrispondenti sezioni iniziali e descrittive del soggetto citato, come si può ben apprezzare dal seguente passo:

> Da una parte, nel campo degli assedianti, i mercenari sono costretti a costruire delle piccole case per ripararsi dal freddo, servendosi dei sassi che il nemico ha buttato loro in testa durante la battaglia. Dall'altra parte del fronte la fame è il nemico più pericoloso, e da tempo l'ultimo gatto è finito in padella; mentre l'ultima gallina più furba è fuggita nel campo avversario.[93]

90 L. Malerba, Dattiloscritto singolo all'interno di *Donne e soldati - sceneggiatura*, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d.

91 Cfr. L. Malerba, *Donne e soldati - sceneggiatura*, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d.

92 Cfr. L. Malerba, *Donne e soldati. Sceneggiatura (nuova)*, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d., p. 1.

93 L. Malerba, *Donne e soldati. Il soggetto*, dattiloscritto, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, s.d., p. 1.

Un analogo registro linguistico e narrativo – tra l'ironico e lo spassoso – ritorna anche nel soggetto ufficiale del film dato alle stampe da Malerba per i tipi della S.I.C. Film. Si prenda in considerazione in questo caso l'explicit finale del soggetto in esame:

> I soldati escono barcollanti e quando si trovano di faccia ai soldati nemici ormai trasformati in bravi contadini che coltivano la terra e allevano il bestiame invece di mettersi a combattere secondo l'ordine del duca si buttano a mangiare i cavoli e l'insalata e finiscono per abbracciare quelli che erano i nemici e che ora sono diventati dei pacifici contadini. […] mentre i due capi, il duca e il comandante delle truppe assedianti durante un ridicolo e disperato duello finiscono tutti e due per affogare dentro un pozzo per i cavalli che si trova nei pressi dell'accampamento.[94]

I caratteri umoristici della sceneggiatura di *Donne e soldati* sorprendono favorevolmente e divertono pubblico e recensori dell'epoca, molti dei quali sottolineano il disancoramento del film da ogni preciso intento di analitica ricostruzione storiografica, e il suo impianto «da apologo, da parabola un po' allegorica "buona per tutti i tempi": proprio come di tutti i tempi è l'antipatia congenita degli uomini per le guerre, e la ferma diffidenza loro per ogni sorta di progetto armato»[95].

Non sfugge inoltre la particolare resa linguistica e narrativa scelta da Malerba nei dialoghi del film, che ben mescolano una fresca concretezza di rappresentazione con quel tanto di deformato, iperbolico e satirico, che ben restituiscono «un raccontare concreto e mordente, e saporoso, all'emiliana»[96].

Tali osservazioni leggono in *Donne e soldati* una perfetta sintesi in cui il legame con la campagna parmense e con il mondo rustico si coniuga con il recupero di un Medio Evo quotidiano, antiretorico ed eroicomico, attraverso «una reinterpretazione ironicamente degradata di Orlando che rifiuta la logica dell'archibugio»[97]. Proprio per tale raffigurazione della guerra risolta "a colpi di salame" (nel senso letterale del termine), lo stesso Malerba riconoscerà tra i propri testi di riferimento nella stesura del film il *Gargantua* (1534) di Rabelais. Ascendenze rabelaisiane di cui parlano anche Age e Scarpelli in un'intervista a Lorenzo Codelli pubblicata su "Positif"[98] nel maggio 1977 a proposito della loro sceneggiatura per il film di Monicelli *L'armata Brancaleone* (1966). Film che poi, anche a detta dello stesso Monicelli (come emerge da un'intervista rilasciata da Monicelli a Campari in occasione di un incontro pubblico a Parma), qualcosa dovette a quello di Marchi e Malerba, da lui visto per caso a Roma in fase di montaggio. Oltre che debitrice della riflessione malerbiana sulla guerra – intesa come assurdità, e per questo da esorcizzare col riso e lo sberleffo – la sceneggiatura de *L'armata Brancaleone* attinge dalla stessa scrittura malerbiana «il plurilinguismo e il piacere nel creare disturbi continui nella comunicazione, […]

94 L. Malerba, *Donne e Soldati. Soggetto di Luigi Malerba*, S.I.C. Film, Roma, s.d., pp. 5-6.
95 L. Zanetti, *Donne e soldati*, "Cinema Nuovo", 37, 15 giugno 1954, p. 340.
96 Ivi, p. 341.
97 N. Catelli, *Postfazione*, cit., p. 157.
98 L. Codelli, *Entretien avec Age et Scarpelli*, "Positif", 193, mai 1977, p. 8.

l'invenzione di codici, linguaggi e segni alternativi rispetto alla normale lingua d'uso, la mescolanza originale dei linguaggi veri e inventati e dei dialetti»[99].

Per una conclusione: singolarità e intermedialità di Malerba

Malerba ci fornisce infine un'insostituibile occasione di indagine su talune cruciali questioni teorico-metodologiche, quali in particolare l'adattamento e le interrelazioni intermediali tra la sceneggiatura cinematografica e altre forme espressive limitrofi (in primis la letteratura), a ulteriore dimostrazione di come ogni *script* risulti di per sé un'operazione intersemiotica alquanto ambiziosa[100].

La complessa figura intellettuale di Malerba risulta infatti quanto mai caratterizzata dalla connaturata simbiosi fra attività letteraria da una parte e scrittura per lo schermo, critica cinematografica e persino regia dall'altra: una «simmetria naturale»[101], insomma, che ha dato impronta anche all'ideazione del convegno di studi *Luigi Malerba. La letteratura e il cinema* (Parma, 8-9 ottobre 2009), organizzato dall'Università di Parma a un anno dalla scomparsa dell'autore, con l'intento di «indagare alcuni gangli dell'attività di Malerba nella prospettiva del rapporto simbiotico fra letteratura, cinema e televisione, fra scrittura e immagine»[102].

È stato lo stesso Malerba a riconoscere come egli dovesse al cinema e al suo apprendistato da sceneggiatore le doti di montatore che talora traspaiono nei suoi romanzi:

> Dalla mia esperienza cinematografica ho imparato [...] il montaggio. Posso scrivere senza ordine i capitoli di un libro per sistemarli poi alla fine. Qualche volta scrivo subito il finale della storia, come per fissare una meta al mio viaggio. Non importa che poi arrivi in un luogo diverso da quello fissato (è successo anche a Cristoforo Colombo), la cosa essenziale è di avere dato una direzione al mio viaggio, cioè al mio lavoro.[103]

Nella prospettiva della *causarum cognitio* dell'opera malerbiana, occorre quindi considerare come la cospicua attività del Malerba sceneggiatore risulti strettamente legata alla parallela attività mai rallentata né sopita del Malerba romanziere, generando così un intreccio davvero produttivo. Ciò risulta ben ravvisabile anche dai numerosi cortocircuiti tra letteratura e cinema malerbiani, che vedono spesso il nostro autore pensare a possibili sceneggiature e film da trarre dai propri romanzi. È questo il caso de *Il pianeta azzurro* (1986), che avrebbe

99 G.P. Brunetta, *Malerba sceneggiatore*, cit., p. 118.

100 Cfr. N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003.

101 N. Catelli, *Postfazione*, cit., p. 156.

102 L. Allegri, G. Ronchi, *Presentazione*, in N. Catelli (a cura di), *Simmetrie naturali*, cit., p. 7.

103 L. Malerba, *Colloquio con Luigi Malerba*, a cura del Gruppo "Laboratorio", in M. Colonna (a cura di), *Luigi Malerba*, Lacaita, Manduria 1994, p. 34.

dovuto diventare un film, ma di cui poi non si fece nulla. E nel film sarebbero state molte le differenze rispetto al libro – soprattutto per quanto riguarda il finale totalmente diverso – stando alla sceneggiatura malerbiana apparsa sulla rivista "Alfabeta"[104].

Tra i vari media attraverso cui spazia la variegata attività autoriale di Malerba, un ruolo di primo piano è giocato dal medium televisivo, verso il quale il nostro autore nutre sin da subito considerevoli aspettative, non ubbidendo quindi a tutti quei pregiudizi sollevati verso il mezzo televisivo da gran parte degli intellettuali dell'epoca:

> ho lavorato a lungo per la televisione, anzi sono forse uno dei rari scrittori che, anche nei primi tempi in cui gli intellettuali manifestavano diffidenza e anche disprezzo per il nuovo mezzo, ho iniziato una collaborazione attiva partecipando alla sceneggiatura di serials per la TV (*Petrosino*, *Una estate un inverno*, *Una città in fondo alla strada*, *Madame Bovary*, *Il prato delle volpi*, *I cani di Gerusalemme*). Questo non toglie che io sappia bene quanto la realtà può essere falsificata dalla televisione, proprio da quella parte della TV che dovrebbe riferire il vero.[105]

Malerba ravvisa nel mezzo televisivo enormi potenzialità espressive, creative e partecipative, come ci conferma la proficua attività svolta "sul campo" da Malerba nel settore pubblicitario, che nel 1959 lo vede costituire addirittura una società pubblicitaria con la quale scriverà e realizzerà alcuni importanti caroselli per il cinema e spot televisivi di grande successo: «Ho prodotto caroselli per la Supercortemaggiore e le caramelle Dufour. Avevo sotto contratto Fred Buscaglione, che cantava 'Eri piccola, piccola così', tenendo in mano la pasticca del Re Sole. Anche da pubblicitario, mi auguro che l'esperimento funzioni»[106].

L'interesse malerbiano verso la pubblicità è tale da spingere il nostro autore a inserire addirittura pagine pubblicitarie nel suo romanzo *Città e dintorni* (2001), al fine anche di abbassarne il prezzo di vendita. Tale operazione autoriale/comunicativa/commerciale viene salutata con sbigottimento ed entusiasmo dai recensori dell'epoca:

> il lettore sta ancora rimuginando su come Erostrato bruciò il tempio di Artemide a Efeso, quando all'improvviso si trova davanti Megan Gale. Sì, proprio la supermodella australiana, piantata lì, con tutte le sue curve, a vendere i telefonini Omnitel. […] Così la pubblicità infrange l'ultima barriera, entra in un territorio tabù, viola il chiuso giardino della letteratura. E non è una letteratura di serie B: Luigi Malerba, che ha accettato, anzi voluto uno sponsor, è scrittore di grana finissima.[107]

Trovandoci ora a trarre talune conclusioni dal discorso svolto sinora, si può evidenziare come – alla luce della feconda e pluridecennale attività affabulativa di sceneggiatore del

104 Cfr. M. Manganelli, *Lo spazio vuoto di Luigi Malerba*, "Doppiozero", 26 giugno 2020, https://www.doppiozero.com/materiali/lo-spazio-vuoto-di-luigi-malerba.

105 L. Malerba, *L'invenzione della realtà*, cit., pp. 65-66.

106 L. Malerba, citato in G. Ieranò, *Città e dintorni*, "Panorama", 12 luglio 2001, p. 12.

107 G. Ieranò, *Città e dintorni*, cit., p. 14.

nostro autore, nonché delle idee di sceneggiatura da egli stesso proposte nel corso della sua lunga carriera artistica –, la figura di Malerba venga a incarnare in modo esemplare la duplice natura riconosciuta alla sceneggiatura da Mariapia Comand, ossia di «pratica (a volte un'arte) aleatoria»[108] e tuttavia, per altro verso al contempo, di

> atto in sé già decisivo e […] fondativo: è la sceneggiatura che in prima battuta scornicia il mondo reale (lo ritaglia, lo riassume, lo *sceglie*) e lo trasforma in possibilità cinematografica. […] la sceneggiatura segna un punto di non ritorno nel processo di conversione tra mondo e schermo, tra il magma dell'esistente e la sua resa narrativa.[109]

Quello dimostrato dall'autore da noi esaminato è, inoltre, un approccio incentrato sull'intermedialità e sulla transcodificazione fra letterature, linguaggi e media differenti, che prefigura l'inedita collocazione dell'"oggetto-sceneggiatura" che si registrerà nel contesto multimediale e intermediale del terzo millennio, caratterizzato dalla crisi del paradigma narrativo tradizionale e dall'avvento del «*transmedia storytelling*»[110].

108 M. Comand, *Introduzione. Carta canta*, cit., p. 9.

109 Ivi, pp. 9-10.

110 Cfr. C.A. Scolari, *Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production*, "International Journal of Communication", 3, 2009, pp. 586-606.

RODOLFO SONEGO E LA TECNICA DELLA SCRITTURA CINEMATOGRAFICA: DALLA PRIMA COMMEDIA DI COSTUME AL VIAGGIO ON THE ROAD

Mirco Melanco

1. Un lungo tappeto rosso del cinema italiano: da Roma a San Pietro di Feletto

A Borgo Anese nel comune trevigiano di San Pietro di Feletto soggiornava, soprattutto nel periodo estivo, lo sceneggiatore Rodolfo Sonego, nato nel 1921. Nella ricorrenza per il centenario della sua nascita in Veneto sono state organizzate numerose manifestazioni in suo onore[1], poiché il bellunese è stato un "contastorie" molto amato nella sua regione, ma soprattutto, dal mondo del cinema italiano in virtù della stima raccolta intorno alla sua fama. Nella splendida cascina trevigiana, acquistata dallo sceneggiatore alla metà degli anni Sessanta e frequentata fino alla metà dei Novanta, sono state scritte decine di sceneggiature: un lungo tappeto rosso si allungava da Roma a San Pietro di Feletto, indicando la via di una delle più straordinarie parabole del cinema italiano. Lì, soprattutto d'estate, si riversava, con la segretezza indispensabile al mantenimento di una legittima *privacy*, il mondo dell'Italia in celluloide e la trattoria da Lino, a Solighetto, diventava uno dei ristoranti preferiti in cui Sonego invitava gli amici a pranzo o a cena. A Borgo Anese sono passate decine di personaggi famosi, tra i quali Ennio Flaiano, Alberto Sordi, Dino De Laurentiis, Silvana Mangano, Marcello Mastroianni, Mario Soldati, Furio Scarpelli, Stefania Sandrelli, fino ad arrivare ai più giovani Diego Abatantuono o Jerry Calà.

L'importanza del lavoro di uno sceneggiatore così prolifico e di qualità, si comprende solo mostrando le prerogative sulle quali si fonda il suo stile unico e personale di scrittura cinematografica, come qui cercheremo di spiegare seguendo un filo logico legato al grande lavoro svolto da un allora giovane pittore ed ex capo partigiano che, un po' per caso e con il dovuto pizzico di fortuna, si trasferisce da Venezia a Roma nel 1946. Il giovane bellunese diventa sceneggiatore grazie all'incontro con il triestino Sergio Amidei che gli apre i cancelli del mondo del grande cinema italiano nel secondo dopoguerra. Sonego diventa subito amico di Federico Fellini ed Ennio Flaiano, anche loro immigrati in una Roma fervida d'idee figlie

1 La tredicesima edizione del premio *Rodolfo Sonego* 2021 (istituito dal Lago Film Festival di Revine Lago in collaborazione con la Scuola Holden di Torino) ha previsto una serie di appuntamenti lungo l'anno del centenario fino all'organizzazione di *Rodolfo Sonego 100*, una mostra fotografica (San Pietro di Feletto 3 luglio / 3 ottobre 2021) che ha raccontato gli illustri personaggi appartenenti al mondo del cinema italiano ospitati da Sonego nella sua cascina di Borgo Anese o che hanno frequentato la cascina limitrofa messa a disposizione dai proprietari, i coniugi Lia e Flaminio De Martin, amici dello sceneggiatore e della moglie Allegra Rossignotti.

del sapore aspro del tabacco mescolato al gusto del corposo vino rosso versato nella trattoria dei Fratelli Menghi e dell'aroma del caffè servito al bar Rosati di Piazza del Popolo. La miseria è ancora tanta, ma comunque è già evidente che il futuro sarà radicalmente diverso dal passato in camicia nera; soprattutto il successo internazionale, ottenuto dai capolavori neorealisti di Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, dà il portato della profonda autocritica referenziale che permette la rivalutazione dell'immagine del nostro Paese a livello internazionale, raggiungendo una fama cinematografica prima impensabile. Gli anni Cinquanta arrivano in fretta e Sonego trascorre gli anni di gavetta prima realizzando documentari[2] (il lavoro alla moviola sarà per lui illuminante per comprendere cosa sia il linguaggio cinematografico), poi frequentando i primi set cinematografici e lavorando assieme a degli sceneggiatori esperti come Cesare Zavattini, Piero Tellini, Giuseppe De Santis, Ennio Flaiano. Se l'avventurosa vicenda biografica di Sonego è altrove raccontata nei dettagli[3], qui si vogliono sottolineare alcuni aspetti di tecnica cinematografica che lo sceneggiatore ha introdotto, perseguendo dei modelli di trasformazione del linguaggio filmico sia a livello nazionale sia internazionale.

2. Annus mirabilis *1954: dal piacere della scrittura ai prodromi della commedia all'italiana*

Per entrare nella filosofia alla base del metodo di lavoro soneghese[4] è necessario prendere in prestito le sue parole. In un'intervista[5] lo sceneggiatore spiega come l'esigenza di attenersi

2 In questo difficile primo periodo di soggiorno romano, formativo e di pura sopravvivenza, ogni tanto Sonego riesce a vendere qualche suo dipinto. L'amore per la pittura si fonde alla scrittura cinematografica portandolo nel 1949 a realizzare quattro interessanti documentari con l'aiuto dell'amico vittoriese Giuseppe Taffarel: *Parliamo del naso*, *L'esperienza del cubismo* e *Ceramiche umbre* (primo documentario a colori italiano Ferraniacolor) diretti dal veneziano Glauco Pellegrini (il secondo realizzato con la stretta collaborazione di Renato Guttuso), e infine *Lezione di anatomia*, l'unico film di un'intera vita di cui Sonego firma sia il montaggio sia la regia. Un altro veneto, Mario Bernardo, collaborerà con Sonego alla realizzazione del film *Ombre sul Canal Grande*, ancora di Pellegrini (1951), opera che segna il definitivo passaggio dello sceneggiatore bellunese al cinema di finzione.

3 Cfr. M. Melanco, *Lo sceneggiatore Rodolfo Sonego*, atti del seminario Roma 3-4 dicembre 1990, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma 1991; Id., *Rodolfo Sonego lo sceneggiatore*, "Protagonisti", 43, ISBREC, aprile-giugno 1991; Id., *Lo sceneggiatore di cinema bellunese Rodolfo Sonego*, in A. Faccioli (a cura di), *Belluno e il cinema*, Marsilio, Venezia 2009; Id., *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2010; Id., *L'incontro con un grande uomo: lo sceneggiatore Bellunese Rodolfo Sonego*, "Protagonisti", 120, giugno 2021; T. Sanguineti (a cura di), *Il cinema secondo Sonego*, Transeuropa/Cineteca del Comune di Bologna, Bologna 2000; Id., *Il cervello di Alberto Sordi: Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Adelphi e Book, Milano 2015.

4 Chi scrive analizza i film dello sceneggiatore bellunese fin dal tempo della tesi di laurea (*Lo sceneggiatore Rodolfo Sonego, la storia dell'italiano dal dopoguerra ai giorni nostri*) discussa nel novembre 1990, dove ne ha desunto grandi parti, citandole e confrontandole, quando possibile, con le sceneggiature conservate dallo stesso Sonego. Questo lavoro di analisi e confronto è proseguito negli anni con il graduale recupero dei copioni (spesso malamente conservati). Soprattutto la lettura delle sceneggiature ritrovate dal figlio Giulio Sonego e la successiva comparazione con i relativi film hanno permesso di comprendere come i testi soneghesi siano stati sempre molto aderenti a quanto poi girato e montato, anche se si parla (quasi sempre) di sceneggiature di prima stesura.

5 Intervista di chi scrive a Rodolfo Sonego realizzata a Borgo Anese di San Pietro di Feletto (TV) il 14 luglio 1990 (conservata e accessibile sul sito ISBREC YouTube).

alla realtà gli derivi dagli insegnamenti neorealisti di Amidei[6] e Zavattini, stelle comete luminose e maestri insuperabili per tutti i giovani che li frequentavano e che sarebbero diventati, in seguito e a loro volta, i grandi sceneggiatori del cinema italiano dal grande successo di pubblico e critica, soprattutto negli anni Sessanta/Settanta:

> Alla fine, tirando le somme, si è detto, va bene, invece di fare film troppo ideologici o troppo schematici o di seguire idee preconcette sulla realtà, abbiamo seguito la realtà. Quindi abbiamo seguito la storia momento per momento di un'Italia che in qualche modo subiva un'evoluzione anche abbastanza rapida, perché dall'Italia contadina, povera, attraverso un'iniziativa privata, il boom economico, la scolarizzazione di massa ecc. le cose sono cambiate rapidamente e i personaggi si sono evoluti. In definitiva più che storia, io dico che è cronaca. Guardando al "modello cechoviano" ho compreso che se tu sei fedele a quello che vedi tu fai della cronaca e la cronaca può diventare alla fine storia; se invece tu sei fedele a idee preconcette o a idee puramente ideologiche o a modelli prefabbricati che tu sovrapponi alla realtà, quelli non ti permettono di vedere la realtà. Dopo trent'anni non si vede la storia di quel Paese, ma si vede la storia dei tuoi difetti, dei tuoi vizi, di te come autore. Tutto lì[7].

Il 1954 è un anno decisivo e fondamentale nella vita professionale di Sonego, che fino a quel momento ha collezionato una serie di esperienze costruttive lavorando in gruppo con decine di sceneggiatori, così come si usava fare nel "piccolo mondo"[8] del cinema italiano di allora. Con *Camilla*, film inscrivibile al filone del "neorealismo rosa" (ideato dal duo Amidei/Luciano Emmer, partendo da *Domenica d'agosto*, 1950), Sonego comprende che lavorare in autonomia, lontano dalla confusione generata dal lavoro collettivo, è positivo e conveniente anche in termini temporali. L'esperienza di scrivere un film, fin dalla stesura del soggetto, insieme al solo Flaiano, con la supervisione al trattamento del regista Emmer, gli permette di calibrare gli aspetti tecnici che consentono di dare alla luce un copione ben strutturato e definitivo, tanto da non richiedere successivi trattamenti. Se l'estro di

6 Cfr. *Sergio Amidei. Ritratto di uno scrittore di cinema* (E. e S. Scola, 2005): in questo documentario biografico si coglie la stima degli allievi di Amidei e il metodo di lavoro che lo sceneggiatore di origini triestine ha tramandato loro.

7 Intervista del 14 luglio 1990, cit.

8 Giuseppe Taffarel spiega in questi termini che cosa significasse essere parte del gruppo della gente di cinema a Roma nel secondo dopoguerra, definendolo un "piccolo mondo": «Eravamo un gruppo di 100-120 persone che provenivano da ogni parte d'Italia. Praticamente ci conoscevamo tutti e c'era molto affiatamento tra di noi: ognuno cercava di coinvolgere gli altri, come per proteggere sé stesso riconoscendosi nel "gruppo"» (intervista a Giuseppe Taffarel di Mirco Melanco, Vittorio Veneto il 10 luglio 2010). Se si segue la prima parte della filmografia accreditata a Sonego si nota che dal primo film a cui ha collaborato, *Pian delle Stelle* (1946), fino a *Una vita difficile* (1961), per circa 35 film, egli lavora quasi sempre in gruppo con altri sceneggiatori tra i quali si ricordano (in ordine sparso): Amidei, Zavattini, De Santis, Tellini, Flaiano, Pellegrini, Indro Montanelli, Antonio Pietrangeli, Pier Paolo Pasolini, Elio Petri, Goffredo Parise, Gillo Pontecorvo, Ugo Guerra, Vittorio Metz, Age [Agenore Incrocci], Basilio Franchina, Carlo Lizzani, Giuseppe Berto, Dino Risi, Franco Brusati, Alberto Lattuada, Giorgio Bassani, Vitaliano Brancati, Mario Monicelli, Steno [Stefano Vanzina], Vittorio Metz, Ettore Maria Margadonna, Franco Rossi, Oreste Biancoli, Sandro Continenza, Luciano Vincenzoni, Vincenzo Talarico, Luigi Malerba, Ugo Pirro.

Flaiano[9] nel definire le caratteristiche di un personaggio[10] o di un ambiente (come quelli dell'INA-Casa sullo sfondo di *Camilla*, ma più conosciuti ed emblematici sono senz'altro quelli rappresentati nella via Veneto di *La dolce vita* nel 1960) sono un merito esclusivo dello sceneggiatore abruzzese (metodo che comunque Sonego impara ad apprezzare e in seguito farà suo), la capacità di sintetizzare i significati, eliminando l'eccesso di narrazione che spesso toglie scorrevolezza al racconto, è l'apporto più considerevole che Sonego darà a questo film. Altro pregio che gli va riconosciuto è l'immissione di una serie di significati biografici "spersonalizzati" – dove per "spersonalizzazione" s'intende la capacità di descrivere il conosciuto senza esserne direttamente coinvolti[11] –, che lo renderanno un professionista molto apprezzato soprattutto in seguito. In *Camilla*, Sonego fa sì che la protagonista, la domestica tuttofare dall'accento veneto che lavora in una famiglia composta da due giovani genitori piccolo borghesi, sia una tipica ex balia bellunese, una donna per vari aspetti somigliante alla propria madre. I ricordi sono attinti dalla memoria di un Sonego ancora giovane che studia presso l'Accademia di Belle Arti di Torino mentre la madre Olga, in quel periodo, lavorava come donna di servizio in una famiglia agiata: la semplicità e il buon senso contadino, con cui Camilla affronta e semplifica le nevrosi della coppia, sono la soluzione equilibrata, plausibile e obbiettiva che tiene in piedi il racconto, rendendolo contemporaneamente originale, realistico e atipico.

Il piacere di lavorare alla scrittura cinematografica porta Sonego a costruire degli schemi innovativi anche in un'altra pellicola del 1954, *La spiaggia* di Alberto Lattuada. Da questo momento la trasformazione strutturale prende il via, tanto da poter considerare questo film il primo sulla "commedia politica italiana"[12]. Per capire cosa avviene dobbiamo fare un passo indietro e raccontare un retroscena. Sonego ha sempre lavorato in coppia con la moglie Allegra Rossignotti, laureata in letteratura russa. A proposito del loro primo incontro, avvenuto nel 1951, Sonego ricorda: «Impiegata al Ministero del Commercio, batte a macchina come un fulmine. Incontrarla fu come fissarsi su qualcosa di fermo»[13]. Lei, con il sano snobismo di cui era naturalmente dotata, non ha voluto in nessun caso essere accredi-

9 Per comprendere l'attività di sceneggiatore di Flaiano nelle fasi di progettazione di un film (e il concetto di "sceneggiatore farcitore") si veda M. Melanco, *Gli sceneggiatori italiani tra politica, moda e anticonformismo*, in AA.VV., *Nero su bianco. Sceneggiatura e sceneggiatori in Italia*, "Quaderni del CSCI", 10, 2014.

10 Cfr. F. Natalini, *Ennio Flaiano una vita al cinema*, Artemide Edizioni, Roma 2005; G.C. Bertelli, P.M. De Santi (a cura di), *Omaggio a Flaiano*, Giardini, Pisa 1986; R. Venturelli, *Ennio Flaiano uno scrittore per il cinema*, I Quaderni del Cineclub Lumière, Fotolibri Longanesi, Genova 1978.

11 Cfr. In *Il cinema secondo Sonego*, cit., pp. 38-39, lo stesso Sonego spiega la cosa sia la "spersonalizzazione" di cui le sue storie si nutrono e lo fa spiegando come sua madre Olga «che aveva fatto la seconda elementare, ma era fine di cervello e leggeva Tolstoj» avesse sempre temuto di finire in ospedale con addosso la maglia di Girardengo: in *Roma, ore 11* (G. De Santis, 1952), quando crolla la scala e caricano la protagonista sull'ambulanza, la giovane non vuole salire perché si vergogna di indossare come indumento intimo una maglia da ciclista. Questo fu l'apporto di Sonego a un film scritto a multi-mani e, per questo, da egli ritenuto di difficile realizzazione in tanta confusione di ruoli.

12 Cfr. M. C. Questerbert, *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, 5 Continents/Hatier, Rennes 1988: in questo testo Sonego rilascia, nell'intervista riportata, la spiegazione di come sia nato il soggetto del film *La spiaggia* (definito da Questerbert la prima "commedia politica italiana") a cui si rimanda per approfondimenti, pp. 144-145.

13 *Il cinema secondo Sonego*, cit., p. 22.

tata nei film progettati dal marito, forse perché riteneva la sceneggiatura cinematografica di un livello inferiore rispetto alla letteratura russa che conosceva così bene, come dimostrava ampiamente la sua biblioteca personale. Il marito – che nella sua vita non ha mai battuto a macchina e scriveva i suoi appunti rigorosamente a mano, con una calligrafia minutissima, quasi un codice segreto, ma non per gli occhi della moglie – invece leggeva prevalentemente trattati scientifici ed era dotato di una rigorosa cultura illuminista e scientifica. In realtà Rodolfo e Allegra sono stati una delle tante coppie di sceneggiatori, come lo furono nel cinema italiano Age e Scarpelli, Benvenuti e De Bernardi, Maccari e Scola.

Di fronte alla biblioteca della loro cascina Furio Scarpelli[14] rimase basito nel trovare conservate, a fianco di tanta letteratura russa, decine di monografie di fisica, biochimica, scienze naturali e matematiche. Lo sceneggiatore romano comprese in quel momento il motivo per il quale il suo collega fosse tanto "scientifico" e contemporaneamente "sintetico", alla stregua di una formula di analisi matematica, nel definire con minuzia i suoi copioni, fino a generare formule pseudo-algebriche nel versante dell'antropologia cinematografica. In questo senso è indicativo il modello del "microcosmo ambientale" ideato da Sonego quale base della composizione su cui si fonda la pragmatica e la semantica della scrittura propria della commedia all'italiana. La teoria soneghese recita: inserisci nella storia alcuni personaggi umani come fossero cavie di laboratorio, ponili in una microarea chiusa come lo può essere lo spazio circoscritto di una spiaggia; inocula in loro i veleni tipici che caratterizzano la piccola borghesia fascistizzata, ossia accidia, invidia, pettegolezzo, banalità, moralismo bigotto; controlla, con particolare attenzione, come questi personaggi interagiscono tra loro e le reazioni comportamentali che in seguito essi avranno. Questo è il modello esplorativo sperimentato da Sonego per la prima volta durante l'ideazione e l'elaborazione[15] del film *La spiaggia*, prodromo di un modello in futuro utilizzato dagli sceneggiatori per la commedia di costume. In pratica si parla del prototipo filmico che segna il passaggio dal "neorealismo rosa" alla commedia di costume, con l'introduzione della figura grottesca dell'italiano medio che tanta gloria darà, nei decenni successivi, al cinema italiano. È altresì il modello applicabile alle decine di film che Sonego e Sordi progetteranno insieme, iniziando nel 1954 con *Il seduttore* di Franco Rossi[16]:

> Sordi mi dà il piacere di seguirmi in quelle avventure satiriche che gli altri attori si rifiutano di interpretare. È sempre disponibile anche per i progetti in partenza più rischiosi. *Il seduttore*,

14 Cfr. F. Scarpelli, *Un tavolo da lavoro*, introduzione al testo *Il cervello di Alberto Sordi: Rodolfo Sonego e il suo cinema*, cit., pp. 11-13.

15 Cfr. T. Sanguineti, *La spiaggia*, Le Mani/Cineteca di Bologna, Recco (GE) 2001: in questo testo (che contiene due versioni della sceneggiatura del film) si raccolgono anche le interessanti testimonianze degli altri sceneggiatori coinvolti nella stesura del copione, cioè lo stesso regista Lattuada e Luigi Malerba. Dalle testimonianze si comprende che la struttura del film è stata realizzata da Sonego. Al trattamento della versione francese ha collaborato anche lo sceneggiatore Charles Spaak. Per approfondimenti ulteriori: M. Melanco, *Il punto di svolta:* La spiaggia, in *L'anticonformismo di Rodolfo Sonego*, cit., pp. 71-79; T. Sanguineti, *La spiaggia*, in *Il cinema secondo Sonego*, cit., pp. 41-45.

16 Cfr. M. Melanco, *Sordimania: storia di un italiano*, in *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, cit., pp. 257-288.

Un eroe dei nostri tempi, *Il marito* ebbero tutti e tre un certo successo e aprirono la strada definitiva alla commedia all'italiana[17].

Il cinema si accorge che dalla piccola borghesia del "neorealismo rosa" e dai suoi personaggi simpaticamente ingenui e moralmente corretti, in un tempo relativamente breve, si passa a scoprire che «dietro le mille divise e il diffuso perbenismo, covano fior di mascalzoni, a perfetto agio nella società dei consumi, dei compromessi imposti, della corruzione dilagante»[18]. La corruzione è il grande male diffuso anche nell'era repubblicana ed è il tema dominante della commedia di costume degli anni Sessanta/Settanta. Lo è anche di uno dei film più emblematici di Sonego, *Una vita difficile* (D. Risi, 1961), spartiacque nel passaggio definitivo del genere sul versante più impegnato e critico nei confronti della società civile. Questo film anticipa, nei contenuti e negli stilemi, il soggetto forse più importante scritto da Sonego: *Il sorpasso* (D. Risi, 1962) in cui lo sceneggiatore però non è accreditato nei titoli (poiché aveva venduto i diritti del soggetto a Dino De Laurentiis – che a sua volta li aveva ceduti a Mario Cecchi Gori – alcuni mesi prima della realizzazione della pellicola)[19].

3. I viaggi on the road*, i film a episodi e la prima attrice protagonista della commedia di costume*

«Mio padre lavorava in pratica sempre e ha continuato a farlo fino al giorno della sua scomparsa nell'ottobre del 2000»[20], racconta il figlio Giulio, chirurgo dermatologo, nato nel 1955, che non ha seguito la strada del genitore nel cinema, ma conosce bene questo mondo tanto da potersi vantare di aver frequentato a lungo la casa di Sordi, perché Rodolfo era per l'attore il compagno di lavoro ideale e, proprio per la diversità di carattere e di indole, i due si completavano. Giulio ricorda che fino a dieci anni viveva con la nonna Olga in Alpago perché la vita nella casa romana si adattava poco a un bambino. Difatti, quasi tutti i giorni, spesso anche nei festivi, già alle sette del mattino, nelle stanze fumose, il padre, con la sua innata calma rasserenatrice che lo contraddistingueva, riceveva registi e attori (e anche gli altri professionisti impegnati nel film) che, da lì a poco, avrebbero girato le scene previste nella Capitale, oppure sarebbero partiti per una trasferta. Il ripasso con Sonego era fondamentale per definire la sceneggiatura tecnica finale e quei particolari che vanno ben oltre quanto riportato nel primo copione – elaborato scritto basandosi sugli stimoli umanistico-letterari di costruzione dell'impianto narrativo – e per chiarire ogni aspetto programmatico. Lo sceneggiatore era conosciuto per la sua professionalità, non

17 E. Artico, *Rodolfo Sonego*, Treviso fa Cinema, Comune di Treviso/Assessorato alla Cultura, Estate Trevigiana 1987 (vol. con pagine non numerate, citazione tratta dal film *Il seduttore*).

18 E. Giacovelli, *La commedia all'italiana*, Gremese Editore, Roma 1990, p. 37.

19 Cfr. M. Melanco, *I primi viaggi nel Nord d'Europa*, in *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, cit., pp. 121-122.

20 Testimonianza di Giulio Sonego rilasciata a Mirco Melanco (Roma, 11 maggio 2021).

solo nello strutturare in maniera ingegneristica il film seguendo la tecnica amideiana, ma era apprezzato anche come persona pratica nel dispensare consigli sul modo di affrontare le scene e su come girarle al meglio, cercando sempre di evitare perdite di tempo. Questo è uno dei motivi per i quali i produttori amavano lavorare con lui, raffinato pianificatore qual era, perché la sceneggiatura è soprattutto attenta progettazione. L'intensa esperienza come aiuto regista all'inizio della sua carriera, lo aveva aiutato a comprendere quali fossero i reali problemi che s'incontrano nel passaggio dalla carta all'azione cinematografica e, alla base di ogni ragionamento, solo una minuziosa organizzazione diminuisce i rischi di spese inutili.

Una volta soli, Sonego riprendeva il rito della dettatura dei testi alla moglie, mentre lei, come un'accordatrice di strumenti ricercati, si adoperava per ottenere il "miglior suono" correggendo il testo o trovando sinonimi più consoni all'azione che si stava concretando, adottando un trattamento efficace quanto immediato. Era Allegra a organizzare le storie con oculatezza ed era felice di farlo, perché le piaceva aiutare chi la teneva sempre sulle spine, la divertiva e la sbalordiva con la sua capacità di unire all'osservazione pratica del reale una razionale fantasia interpretativa. Così nascevano sempre nuove pagine di sceneggiatura che, lette oggi[21], appaiono di una semplicità sorprendente, ma lo sono solo in apparenza, perché l'immediatezza è figlia della sistematica chiarezza di argomentare della coppia il cui lavoro finale è così armonicamente tessuto da rendere difficile la distinzione degli interventi: insieme metabolizzavano il racconto, ognuno applicando le proprie specifiche funzioni, fino a comporre e, rendere reale, ogni loro sinfonia audiovisiva. Un senso di armonia avvolgeva la loro vita lavorativa, come se le opere realizzate dalla coppia fossero originate dallo Yin e lo Yang di appartenenza, ossia due energie opposte ma necessarie che si completano a vicenda.

Sonego è anche lo sceneggiatore che per primo propone i viaggi dell'italiano medio all'estero. Dopo una sperimentazione "fuori porta" con *Brevi amori a Palma di Majorca* di Giorgio Bianchi e *Costa Azzurra* di Vittorio Sala, entrambi girati nel 1959, si spinge in Svezia e inizia a interessarsi del rapporto che s'instaura tra il maschio latino e la donna nordica, vista in Italia come stereotipo femminile di libertà ed emancipazione. Affronta questi incontri con la solita vena anticonformista che lo contraddistingue. Prima *Le svedesi* (1960) poi *Il diavolo* (1963), entrambi diretti dal regista bassanese Gian Luigi Polidoro, sono film realizzati *on the road*, sulla base di esperienze dirette che lo stesso sceneggiatore sperimenta viaggiando. I produttori, conoscendo la sua tecnica lavorativa, gli anticipano sulla parola i soldi per i viaggi, come accade per *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (L. Zampa, 1971)[22]. Negli appunti di viaggio, Sonego raccoglie osservazioni che non riguardano solo i personaggi che incontra e le esperienze di vita che ne nascono, ma anche i luoghi che trova particolarmente esotici e degni di essere segnalati per diventare scenografia. I suoi appunti sono corredati di disegni particolarmente dettagliati

21 Cfr. nota 4.

22 Per capire la fiducia che i produttori riponevano in Sonego e nel suo modo di trasformare un'esperienza di viaggio in film, qui si ricorda che il produttore Gianni Hecht Lucari ha pagato il viaggio perlustrativo in Australia, di circa tre mesi, sulle orme del padre emigrante, da cui è nato il racconto che ha dato origine al film di Zampa.

AMEDEO

Avrà già capito che si siamo baciati.

BIRGITTA

May be, but he will never ask either you or me.

AMEDEO

E uno strano modo di fare.

BIRGITTA

Would you ask your wife?

Amedeo è un po imbarassato:

AMEDEO

Non credo che mia moglie abbia.... baciato altri uomini.

BIRGITTA

Are you so sure?

AMEDEO

Per piacere non parliamo di mia moglie!

Amedeo volge lo sguardo verso il marito.

BIRGITTA

Shall we dance?

Birgitta si alza. Anche Amedeo si alza e incominciano a ballare, tenendosi a riguardosa distanza.

BIRGITTA

Do you love your wife?

AMEDEO (prima esita)

Si....molto.

BIRGITTA

Often Italians say they are unhappy with their wives....sometimes they even take off their rings.

AMEDEO

I don't.

BIRGITTA

I like you!

che servono a dare un senso evocativo dell'immagine, fino a determinare l'impostazione della stessa inquadratura[23]. Allo stesso tempo, Sonego riporta i ristoranti e gli alberghi frequentati e i costi sostenuti, dati che serviranno alla produzione per organizzare le riprese in Scandinavia e più tardi, con altri film, in Asia[24], in America[25], in Australia, in Africa[26]. In un secondo momento, trasforma gli appunti in un soggetto originale (in questa fase è ancora un racconto in forma letteraria, piuttosto descrittivo), mentre la sceneggiatura è realizzata solo dopo un necessario periodo di sedimentazione. La verosimiglianza, ossia l'apparenza di vero nell'insieme di personaggi e di fatti prima rilevati col metodo zavattiniano "del pedinamento" poi riportati sulla carta con una forte dose di abilità insieme creativa e descrittiva, traduce il racconto in metafora e produce un processo di riduzione stessa dell'azione reale in tempo filmico. Sonego arriva così alla costruzione delle parti "vertebrali" che compongono la spina dorsale della storia filmica. In questo modo la struttura prende forma e si può scrivere il copione nella sua forma finale tanto che lo stesso sceneggiatore spiega: «Qualche volta mi è successo che il regista mi abbia detto "Ho letto il tuo copione, il film mi sembra già girato e non capisco che cosa ci devo fare io"»[27]. Così accade nel film *Il Diavolo* dove si passa da una descrizione della figura femminile all'interno del treno puramente oggettiva "la donna, una ragazza di ventidue anni, alta un metro e settanta con bei fianconi e seni abbondanti", a una esposizione di azioni che nel loro susseguirsi, vanno a originare lo stato mentale del personaggio maschile:

(Amedeo finge di leggere…solleva lo sguardo e vede che la ragazza ha chiuso gli occhi per dormire. Allora posa il giornale, piega la testa sullo schienale e socchiude gli occhi continuando ad osservare … il viso della ragazza, con gli occhi chiusi … La bocca, si morde la pellicina […] Ora la ragazza, cercando automaticamente nel sonno un assestamento allunga una gamba, poi un'altra … quindi la infila tra quelle di Amedeo. Anzi a un certo punto le gambe si toccano).

La sceneggiatura, da cui abbiamo tratto un semplice spunto, proporne punti di sospensione laddove il ritmo più lento dichiara la sensualità dell'atmosfera che si va creando. Tutte le azioni dei due personaggi sono atte a confluire in modo naturale nel pensiero di Amedeo che qui è espressione di Sonego ma riflettono i dubbi dello stesso spettatore: "Dormiva? Non dormiva? Era un gesto casuale o un invito?"

Il senso definitorio col quale Sonego scrive le sue sceneggiature, prestando sempre molta attenzione al linguaggio e alle modifiche in atto per non cadere nella trappola dell'anacro-

23 Sonego per realizzare *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* supera le precedenti esperienze di viaggio e consegna al regista, Luigi Zampa, oltre al racconto e alla sceneggiatura, anche un dettagliato quadro di come procedere alle inquadrature: «Io avevo fatto per il film due block-notes di appunti e di disegnini: paesaggi, deserti, alberi, sfondi urbani. Zampa si era fotocopiato questi quadernetti e se li era portati dietro rompendo le palle a tutti, perché voleva assolutamente ritrovare i posti indicati nel mio diario. Zampa si innamorava delle cose e rimaneva molto fedele» (da *Il cinema secondo Sonego*, cit., p. 99).

24 *Una moglie giapponese?* (G. L. Polidoro, 1968).

25 *Una moglie americana* (G. L. Polidoro, 1965), *Un italiano in America* (A. Sordi, 1967) e *Un tassinaro a New York* (A. Sordi, 1987), *7 criminali e un bassotto* (*Once Upon a Crime…*, E. Levy, 1992).

26 *Assolto per aver commesso il fatto* (A. Sordi, 1992).

27 Intervista del 14 luglio 1990, cit.

nismo[28], permette ai registi di potersi concentrare esclusivamente sulla tecnica di ripresa, su chi organizza il set o vi recita; tanto che Luigi Comencini, un regista che, come Zampa e Risi, amava particolarmente i copioni perfezionisti di Sonego, in *Lo scopone scientifico* (1972) – un film che evita le pastoie del cosiddetto cinema impegnato e la superficialità della commedia di costume[29] – ha l'opportunità di sperimentare inquadrature innovative. La sequenza che segue, tratta dalla prima sceneggiatura originale del film, restituisce la struttura di una scena complicata perché fondata sul caos. La sequenza, molto dinamica con successivi interventi dialogici dei diversi protagonisti del film (e di diverse comparse), corrisponde al tessuto narrativo che la sceneggiatura tecnica finale modificherà in base al trattamento ricevuto. Le variazioni introdotte comunque non trasformano l'impianto narrativo originale, tanto che il caos rimarrà, anche sullo schermo, nella sua fragranza descrittiva iniziale:

(Il motofurgoncino con scritto COMPRO TUTTO, RIPULISCO CANTINE, attraversa a gran velocità una strada della borgata, sollevando grandi spruzzi di acqua. Le strade sono mezze allagate, la gente con i secchi cerca di svuotare l'acqua dalle baracche. I cani randagi sono tutti bagnati, i gatti in cima ai tetti).

(Si sente una sirena).

Una voce grida: - Che è successo?

Altra voce: - Hanno dato 'na coltellata a Gariba'!

(Passa via l'ambulanza con la sirena accesa, sollevando altri spruzzi d'acqua. In quel momento una Giulia della polizia, con la luce intermittente e a sirena accesa, sorpassa il motofurgoncino di Peppino e si ferma sullo spiazzo davanti all'osteria der Fico, dove la moglie incinta del disoccupato sta gridando).

Moglie incinta: - Fatelo carcera', tenetelo dentro st'assassino! Che m'ha fatto fa sette fiji e so' incinta 'n'antra volta!

(Il motociclo di Peppino attraversa lo spiazzo dove una folla di poveracci di tutte le età gridano, parlano, si spingono, mentre il cognato di Peppino, con la barba di tre giorni viene trascinato via dagli agenti).

Voce: - Je voleva da' 'na coltellata a Jolanda, s'è sbajato e ha preso Gariba'!

(Gigetto sta caricando di botte Jolanda, che si difende coi gomiti e si rifugia sulla millecento del protettore).

Gigetto (a Jolanda): - Ma che te sei messa in testa!

(Poi rivolto agli altri) Ma che te sei messa in testa!

(Gigetto sale sulla millecento che si allontana. Il prete passa via di corsa dicendo):

Don Roberto: - Me so' giocato ventimila lire! Ho firmato pure 'na cambiale!

28 Cfr. all'intervista di chi scrive a Rodolfo Sonego realizzata a Borgo Anese, cit.: Sonego spiega l'importanza di applicare il metodo linguistico introdotto da Amidei col suo neorealismo, sfuggendo da un idioma troppo legato al mondo teatrale, per recepire la lingua realmente parlata nelle strade.

29 Cfr. F. Rossini, *Lo scopone scientifico*, in A. Aprà (a cura di), *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 187-191.

BORGATA - (Esterno Giorno)

-

Il motofurgoncino con scritto COMPRO TUTTO, RIPULISCO CAN= TINE, attraversa a gran velocità una strada della borgata, sollevando grandi spruzzi di acqua. Le strade sono mezze allagate, la gente con i secchi cerca di svuotare l'acqua dalle baracche. I cani randagi sono tutti bagnati, i gatti in cima ai tetti.

Si sente una sirena:
Una voce grida:
Che è successo?

ALTRA VOCE
Hanno dato 'na coltellata a Gariba'.

Passa via l'ambulanza con la sirena accesa, sollevando altri spruzzi d'acqua.

In quel momento una Giulia della polizia, con la luce intermit

tente e a sirena accesa, sorpassa il motofurgoncino di Peppino e si ferma sullo spiazzo davanti all'osteria der Fico, dove la moglie incinta del disoccupato sta gridando:

MOGLIE INCINTA
Fatelo carcera', tenetelo dentro st'assassino! Che m'ha fatto fa' sette fiji e so' incinta 'n'antra volta!

Il motociclo di Peppino attraversa lo spiazzo dove una folla di poveracci di tutte le età gridano, parlano, si spingono, mentre il cognato di Peppino, con la barba di tre giorni viene trascinato via dagli agenti.

VOCE
Je voleva da' 'na coltellata a Jolanda, s'è sbajato e ha preso Gariba'!

Gigetto sta caricando di botte Jolanda, che si difende coi gomiti e si rifugia sulla millecento del protettore.

GIGETTO (a Jolanda)
Ma che te sei messa in testa!

poi, rivolto agli altri:

Ma che ve siete messi in testa tutti!

Gigetto sale sulla millecento che si allontana.

Il prete passa via di corsa dicendo:

DON ROBERTO
Me so' giocato ventimila lire!
Ho firmato pure 'na cambiale!

Peppino, tutto sconvolto, scende dal motofurgoncino ed entra di corsa nella baracca, mentre un cieco sta litigando col suo cane:

CIECO
Che te rivolti contro de me...
m'ha dato un morso 'sto gran fijo de 'na mignotta!

(Peppino, tutto sconvolto, scende dal motofurgoncino ed entra di corsa nella baracca, mentre un cieco sta litigando col suo cane):

Cieco: - Che te rivolti contro de me…m'ha dato un morso 'sto gran fijo de 'na mignotta!

Nel film la regia si apre a nuove prospettive estetiche, come in alcune scene girate nella baraccopoli con la cinepresa a mano, sulle orme di John Cassavetes, mentre insegue l'azione pedinando i protagonisti. Ritornando al tema del viaggio prima scrivendo il soggetto di *Il sorpasso*, un viaggio in Italia carico di segni antropologici e sociali, poi con *Il diavolo*, un viaggio in diretta girato come fosse un documentario ma sovrascritto utilizzando i meccanismi e le logiche del cinema di finzione, Sonego crea il modello del film *on the road*, fondamentale anche per gli orizzonti internazionali. Ha l'enorme responsabilità, come gli riconosce l'amico Robert Altman frequentato soprattutto nel periodo statunitense[30], di aver stimolato il cinema americano della cosiddetta *New Hollywood* che ha in seguito prodotto film girati "lungo la strada", tra i quali il *cult movie on the road* per antonomasia, *Easy Rider* (D. Hopper, 1969) e *Duel* (S. Spielberg, 1971).

Altrettanto rilevante tecnicamente e stilisticamente è la continuità con la quale Sonego scrive i film a episodi tra sesso, politica[31] e costumi sociali: l'inventiva e la capacità descrittiva gli permette di dare alla luce pagine di *pathos* in funzione erotica, come nell'episodio *La telefonata* di Risi (in *Le bambole*, 1965), censurato dalle autorità, in cui la moglie, la sensuale Virna Lisi, duetta col silenzioso marito Nino Manfredi in un afoso pomeriggio pariolino in cui lui consuma il tradimento coniugale. Oggi la cosa può far sorridere ma Sonego coglieva, nell'era del post boom economico, i cambiamenti in atto nella società civile e il suo cinema offriva sullo schermo quanto stava avvenendo, utilizzando la sua innata ironia e il suo buon gusto nel modellare le performance di attori dal grande spessore professionale. Undici anni dopo, negli episodi diretti da Sordi in *Il comune senso del pudore* (1976), l'Italia ha oltrepassato le soglie di un'inibizione censoria e il film è un divertente saggio sulla sessualità dell'italico *homo eroticus* del decennio successivo all'avvenuta rivoluzione culturale sessantottina che ha disegnato, nel sistema sociale, una propensione alla sessualità prima impensabile. Ne è conseguenza la diffusione delle parolacce, delle riviste e dei film pornografici, i benpensanti relegati a ruoli ambigui quanto degenerati, la possibilità di poter esplicitamente parlare di un rapporto anale consumato sul set da un'attrice, aspetti che mostrano come le commedie di costume siano in grado di rilevare i momenti e i luoghi nei quali le trasformazioni delle consuetudini avvengono. Sonego ha capito che portare sullo schermo i difetti, piuttosto che i pregi dell'italiano, e riderci sopra è la strada giusta per analizzare in tono critico le prospettive di una contemporaneità che va fotografata anche negli aspetti culturali più esclusivi. Per questo motivo, come non ricordare l'episodio ironico di *Le vacanze intelligenti* diretto da Sordi, contenuto in *Dove vai in vacanza* (1978), nel quale Anna Longhi si addormenta accanto a una scultura della Biennale di Architettura di Venezia, fino a diventarne essa stessa parte e a essere fotografata dai visitatori. Ma le

30 Cfr. M. Melanco, *Storie di una vita (II)*, in *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, cit., pp. 289-330.

31 Cfr. *Contestazione generale* di Luigi Zampa (1970; film a episodi: *La bomba alla televisione*; *Università*; *Concerto a tre pifferi*; *Il prete*).

cose possono anche cambiare in meglio e la cultura può portare, attraverso la ribellione dei costumi, a cambiamenti epocali: per dimostrarlo, in pieno 1968, Sonego s'inventa la prima protagonista femminile di un film di commedia di costume. In *La ragazza con la pistola* di Mario Monicelli, Monica Vitti si libera dei panni della siciliana abbandonata, dalle stereotipate lunghe trecce nere e, dopo aver perso la verginità (si rimarca il tema del delitto d'onore così medievaleggiante e antitetico alla rivoluzione dei costumi con la figura della donna al suo centro), lo sceneggiatore la fa viaggiare verso una Londra in piena rivoluzione culturale. Nella megalopoli britannica la giovane si trasforma esteticamente e culturalmente, fino ad appropriarsi di una sua dignità personale e di un'autonomia decisionale impensabile solo pochi mesi prima.

La capacità di stare dentro un sistema di scrittura cinematografica peculiare, collaudato e fluido, si lega a uno stile esaltato da un'innata curiosità anticonformista e velato da una costante e sottile ironia: tutto ciò ha caratterizzato il metodo di scrittura e la carriera di un osservatore della realtà nella sua istantanea contemporaneità. Sonego è stato sia uno sceneggiatore molto attento alla struttura del racconto, sia alla costruzione dei suoi personaggi e alla farcitura descrittiva degli ambienti nei quali erano collocati: in pratica, guardando oggi con attenzione la sua opera complessiva e la metodologia da lui adottata, lo sceneggiatore ha scritto un cinema capace di restituire, adeguandosi alla realtà e al realismo, la storia dell'italiano medio dal secondo dopoguerra fino alle soglie del terzo millennio.

SCREENWRITING STUDIES IN ITALY. AN OVERVIEW

Francesca Cantore, Pietro Masciullo

The essay proposes an overview of screenwriting studies in Italy, comparing them with the main trends of Anglo-Saxon studies. The span of time taken into examination ranges from the early 1980s to the present day, a period characterized by a slow but increasing relevance of this field of study in the academic panorama. The essay firstly aims at defining the role of screenwriting as an object of analysis in the Italian manualistic tradition, which tends to systematize single working methods (heritage of the so-called "botteghe di scrittura"); and later, it focuses on the tradition of case studies focused on single screenwriters or, more recently, tapping into documents and archival materials that are more and more accessible today. Finally, the essay aims at tracing some possible perspectives of study in a field that has yet to be defined.

A QUESTION OF RIGHTS, THE AUTHORSHIP OF THE SCREENPLAY IN THE SIXTIES AND SEVENTIES

Martina Zanco

"Dear Pirro, you write to me that the producer has the right to publish the screenplay. If he has this right, it means that you have given it to him, which is not at all a right implicit in the transfer of a subject for a film. Think of how many subjects Moravia gave away, while the screenplays of films based on his books have not been published".
Valentino Bompiani wrote about the potential publication of the screenplay for the film *Le Soldatesse* (V. Zurlini, 1965) by the publisher Cappelli. This happens in October 1964 and Bompiani is not wrong to send such a reply to Ugo Pirro, author of the novel on which the film was based. According to art. 49 of the l.d.a. (L. 22 April 1941 n. 633) scriptwriters and authors have the right to separate uses even after the transfer of the texts to a producer, as long as this, obviously, "does not prejudice the economic exploitation rights of the cinematographic work". Similar episodes of "treasuring" of intellectual property by the film industry do not seem, however, to be isolated in the Italian production scenario of the sixties and seventies.
By means of an archive research carried out in some important editorial archives and concerning the problems that arose for the print of the screenplay of *Ultimo tango a Parigi* (B. Bertolucci, 1972) published in 1973 by Einaudi, the paper aims at investigating some aspects and problems concerning the issue of copyright of Italian screenplays.

AUTHOR? MEDIATOR? PROBLEM-SOLVER? AN EXPLORATION INTO THE PROFESSIONAL IDENTITY OF SCREENWRITERS

Rinaldo Vignati

This article is an exploratory analysis about the professional identity of screenwriters conducted through in-depth interviews with a small sample of screenwriters (Nicola Guaglianone, Barbara Petronio, Isabella Aguilar, Stefano Sudriè, Massimo Torre, Gino Capone). Their experiences reveal that the screenwriter's career is often characterized by frustration: their contribution in the making of a film is often ignored by critics and spectators and, above all, this contribution is often not matched by adequate decision-making power. The career of the interviewees has developed between three different professional identities: "*author*", "*mediator*" and "*problem-solver*". All respondents agree that the current phase is characterized by a profound transformation of the profession. A transformation that hides difficulties and pitfalls but also opens up new opportunities. In particular, some of the interviewees have embarked on a path that seeks to combine the work of writing with production functions, on the model of the American television showrunner. These paths aimed at conquering (also through collective action) new spaces of decision-making power highlight the importance of the *political dimension* in the production of a film.

HIGH CONCEPT ITALIAN STYLE. THE HOTBED OF IDEAS IN THE HISTORY AND IMAGINATION OF ITALIAN CINEMA. RESEARCH PERSPECTIVES

Raffaele Chiarulli

Before being about visionary authors, craftsmanship and industry, Italian cinema is about ideas. Aristotle stated the primacy of plot (both in its essential structures and in its being summarisable in few words) as the fundamental condition to deliver meaning, emotions and therefore to get a feedback from the audience. By accepting this statement, as well as the studies and sources able to testify to some resisting narrative trends inside the history of Italian cinema, the essay means to explore the effectiveness of the "high concept" notion in our storytelling and film production. By disproving the thesis which refers this notion only to the aesthetic and the business of the Hollywood giant, we argue that a movie can be defined as such thanks to its deep narrative core as well as the sense of familiarity due to the people's national imagination. Thus, it is possible to find traces of "high concept" within the storytelling tradition of Italian cinema, as well as its screenwriters' creative workshop. The attempt is suggest how to identify them and answer some questions about Italian movies as seen in the light of "high concept": which are those movies? Are they isolated cases? Can they be put into a canon? Did they succeed in the critics' eyes? We also mean to encourage the drawing of a map including already trodden roads as well as new journeys for tomorrow.

TWILIGHT'S LAST GLEAMING? THE ITALIAN SCREENPLAY IN THE EARLY TWENTIES, BETWEEN CRISIS AND INNOVATION: THE CASE OF "TEMPESTA IN UN CRANIO" (1921)

Silvio Alovisio

In studies on early Italian cinema, the years between 1919 (year of the foundation of the Uci) and 1922 (year in which national production is halved) are often described as a phase of transition from the golden age to the dramatic crisis of the 1920s. This description, although founded,risks obscuring the experiences and initiatives that in those years proposed a reaction to this decline. A reconsideration of this period from the point of view of the history of the screenplay yields a contradictory but not inert picture. The now mature development of writing techniques for cinema facilitates, in many cases, a comparison with the Hollywood shooting script. This comparison is particularly evident in the six athletic-adventurous comedies featuring and directed by Carlo Campogalliani – a key figure in Italian popular cinema up to the 1950s – between 1921 and 1922. The recent restoration of the first title in the series, *Tempesta in un cranio* (*Storm in a skull*, 1921), and its correlation with the film's screenplay offer the possibility, almost unique for the period in question, not only to study from the inside a project that was written to be viewed, also in relation to contemporary US script models, but in addition to evaluate and interpret the autonomy or functionality of such writing with respect to staging.

STUDYING THE SCREENPLAY THROUGH ACTORS. THE CASE OF PASQUALE FESTA CAMPANILE ARCHIVE

Giulia Muggeo, Gabriele Rigola

The aim of this paper is to propose the analysis of archival documents (treatments, scripts, notes, preparatory materials and unrealized projects) reinterpreted through the lens of the actor's issue. We would like to deepen the work of Pasquale Festa Campanile through the materials contained in the personal fund kept in the Archives of National Museum of Cinema located in Turin. Specifically, we propose to investigate part of his production from the Seventies to the Eighties, a decisive period that sees the director confronting the late comedy Italian-style, the erotic comedy, the popular cinema of the 1980s. Through the documents and scripts of emblematic movies and unrealized projects, this paper intends to identify references to the actor's imagery and to the "acting catalog" built by Festa Campanile and his collaborators. Moreover, this paper proposes to deepen the references to the Italian cultural context in the Seventies and Eighties in relation to the exploitation of an ever-changing actor system.

LA PAURA NUMERO UNO (*FEAR NUMBER ONE*) BY EDUARDO AND GHIRELLI: AN UNPUBLISHED TREATMENT FOR A MOVIE STARRING TOTÒ

Massimiliano Gaudiosi

During the Fifties, the Neapolitan playwright Eduardo De Filippo experienced an intense activity in the film industry, working as an actor, writing screenplays and adapting and directing for the screen some of his most famous masterpieces. Among the unrealized projects, he also developed with Antonio Ghirelli the film treatment of *La paura numero uno*, an adaptation of the pièce staged in 1950 for a movie that should star the comedian Totò. Such a project, probably aborted because it was blocked by censorship, offers a special insight in Eduardo's screenwriting techniques and in the strong interaction between theatre and cinema in his long career.

FROM *L'ISOLA* TO *L'AVVENTURA*

Antony Sellers

This article examines the collaboration of the Ferrara born writer and director Michelangelo Antonioni with the Santarcangelo born poet and screenwriter Tonino Guerra, a professional partnership that spanned a 40 year period and 10 feature films. The analysis focusses on *L'avventura* (1960), which is seen to have evolved from an original treatment by Antonioni, through diverse drafts of the screenplay by Antonioni, Tonino Guerra and Elio Bartolini. It traces the development of the script through the original treatment, a pre-screenplay and the various drafts of the full screenplay, focussing on individual sequences. The use of ellipsis and radical new narrative forms, a key characteristic of Antonioni's modernistic cinema and his work with Guerra, is investigated. Looking at the drafting of excised and revised scenes, the depth and breadth of the filmmaking technique is revealed, with focus on the evolving structural architecture of the screenplay. As the story moves to the mainland of Sicily, the physical geography of a peripatetic pursuit across the island is shown to map and mirror the emotional and existential journey of the protagonists. The analysis presents an essential insight into the scriptwriting collaboration between a noted writer and a great Italian film auteur. It reveals a detailed picture of the script development of an acknowledged masterpiece of modernist cinema.

THE INVISIBLE HANDS OF *IL DESERTO ROSSO*. FROM INQUIRY TO SCREENPLAY

Giuseppe Mattia

Based on a series of investigations on unpublished documents, this proposal focuses on the case of *Il deserto rosso* (1964). My research centers on Flavio Nicolini's preliminary investigations kept at the 'Michelangelo Antonioni' Archive in Ferrara. These files are rich

in assumptions that shed new light on the genetic process of the screenplay; Nicolini's investigations put the emphasis on the construction of both the characters and the geographical and socio-cultural context of the film. Among the most interesting papers: testimonies of doctors and patients of a psychiatric hospital in Imola; inspections at the ANIC factory in Ravenna, with interviews of workers and engineers. By cross-referencing these archival sources with one of the first typescript versions of the screenplay the aim is to re-read specific film sequences from a historical-philological point of view. In this way, we will try to trace the ways in which these materials were reworked in the screenplay phase.

PEPPINO IMPASTATO IN MADE AND UNMADE SCRIPTS: THE STANDARDS AND THE LIMITS OF ENGAGED CINEMA

Dom Holdaway

This article offers a critical analysis of two film projects about the life of anti-mafia activist Peppino Impastato: the unmade script *Nel cuore della luna*, by Antonio Carella (1998), and the completed film *I cento passi* (Marco Tullio Giordana, 2000), and the various iterations of its own script. Since one project was realized and the other was not, the article begins with the premise that they can collectively enable interesting reflections on the parameters of their genre – the engaged mafia film – and on the limits of what was produceable and what was not in Italy, in the late 1990s. To reach this objective, the essay draws on recent critical work in "unproduction studies" that emphasizes what unrealized projects can tell us about film industry histories. This is followed by a contextual introduction to the various attempts to adapt Impastato's life to cinema, and in particular these two projects. Subsequently, the article offers an analysis in two parts of *Nel cuore della luna* e *I cento passi*: the first details the shared narrative and representational attributes of the two projects; the second considers their major differences in terms of the production limits mentioned above.

THE SCREENPLAY IN THE ERA OF ITS 'INTERMEDIALITY'. THE CASE STUDY OF LUIGI MALERBA

Livio Lepratto

This paper intends to advance some original analysis models of one of the most interesting and singular Italian writers and screenwriters of the second post-war period: Luigi Malerba. The essential starting point of this research is constituted by a capillary "genetic editing" applied by us to the huge corpus of unpublished Malerbian writings, with the intention of documenting the different passages from the subject to the "definitive" script. As evidenced by the troubled production of *Women and Soldiers* (1954), Malerba's scripts present themselves to us in a hybrid guise of writings that force their own nature, without fear of contaminating themselves with other genres. The numerous and heterogeneous corpus of texts examined by us gives us a portrait of Malerba far beyond his role as a simple screen-

writer, but rather as an authentic co-author, although aware of that prejudice – prevailing for several decades – which saw an unjustified underestimation of the role of the screenplay within the film system. Finally, our investigation recognizes Malerba a pioneering role as a screenwriter able to place himself on the ridge between different literatures, languages and media, prefiguring the unprecedented location of the "object-script" that will be recorded in the multimedia and intermediary context of the third millennium, characterized by the crisis of the traditional narrative paradigm and the advent of "transmedia storytelling".

RODOLFO SONEGO AND THE FILM WRITING TECHNIQUE: FROM THE EARLY COMEDY OF MANNERS TO THE ON THE ROAD TRIP

Mirco Melanco

This essay aims to analyze the working method of the Italian screenwriter Rodolfo Sonego, one of the major authors of the *Italian-style comedy*, a genre whose prodrome, *La Spiaggia*, was written by him in 1954. The paper examines the close working collaboration with his wife Allegra Rossignotti and his identity as a *globe trotter screenwriter*: he used to write film subjects and scripts when he returned from his travels and some of his stories, such as *Il diavolo* or *Il sorpasso*, have inspired the production of many American *on the road* films, such as *Easy Rider* or *Duel*. By examining Sonego overall work and his screenwriting methodology, this paper attempts to show that the author has written movies capable of summarizing – remaining true to reality –, the history of the average Italian from the Post–World War II period up to the threshold of the third millennium.

Studiare la sceneggiatura cinematografica italiana: analisi, prospettive, problemi di metodo

Introduzione
Giaime Alonge, Giacomo Manzoli, Andrea Minuz, Federica Villa

Gli studi sulla sceneggiatura in Italia: una ricognizione
Francesca Cantore, Pietro Masciullo

Questione di diritti, la paternità della sceneggiatura negli anni Sessanta e Settanta
Martina Zanco

Autore? Mediatore? Problem solver? Un'esplorazione sull'identità professionale degli sceneggiatori
Rinaldo Vignati

High Concept Italian Style. La fucina delle idee nella storia e nell'immaginario del cinema italiano. Prospettive di ricerca
Raffaele Chiarulli

Ultimi bagliori di un crepuscolo? La sceneggiatura italiana nei primi anni venti, tra crisi e innovazione: il caso di *Tempesta in un cranio* (1921)
Silvio Alovisio

Prospettive per uno studio della sceneggiatura cinematografica attraverso l'attorialità: il caso dell'archivio Pasquale Festa Campanile
Giulia Muggeo, Gabriele Rigola

La paura numero uno di Eduardo e Ghirelli: un trattamento inedito per un film con Totò
Massimiliano Gaudiosi

From *L'isola* to *L'avventura*
Antony Sellers

Le mani invisibili de *Il deserto rosso*. Dall'inchiesta alla sceneggiatura
Giuseppe Mattia

Peppino Impastato in made and unmade scripts: the standards and the limits of engaged cinema
Dom Holdaway

La sceneggiatura nell'epoca della sua "intermedialità". Il caso studio di Luigi Malerba
Livio Lepratto

Rodolfo Sonego e la tecnica della scrittura cinematografica: dalla prima commedia di costume al viaggio *on the road*
Mirco Melanco

www.rosenbergesellier.it

ISSN 1970-6391

9 791259 931795

EURO **15,00**