

Introduzione

La sceneggiatura come messa in forma del film: la linea Pudovkin-Barbaro

Il *corpus* di testi che ho avuto a disposizione per questo studio comprende le sceneggiature di tutti i lungometraggi di finzione realizzati da Paolo e Vittorio Taviani dal 1962 al 1998, da *Un uomo da bruciare* a *Tu ridi*. Sono copie fotostatiche degli originali, amichevolmente affidate alcuni anni fa da Paolo e Vittorio a Lorenzo Cuccu, per essere esposte in una mostra dedicata ai materiali e alle immagini¹ che hanno accompagnato il loro tragitto cinematografico: testi che contengono segni assai utili per ricostruire una dimensione importante di questo tragitto.

Si tratta di versioni molto avanzate delle sceneggiature, qualche volta di redazioni pressoché definitive. Ad ogni modo, anche quando si presentava la possibilità di fruire della redazione “ufficiale” di alcune di esse, in quanto fatta oggetto di pubblicazione, ho preferito svolgere le mie osservazioni e la mia analisi sui testi che mi erano stati originariamente messi a disposizione. Volevo evitare il rischio di lavorare sopra pagine sulle quali lo sguardo retrospettivo degli autori o dei curatori avesse ceduto alla tentazione di apportare ritocchi e interventi a posteriori. E pazienza se il *corpus* non risulta perfettamente omogeneo.

Tuttavia, questo studio non costituisce un’analisi filologica, non si occupa delle diverse redazioni della medesima sceneggiatura e delle sue varianti e nemmeno delle correzioni a margine inscritte nella pagina dagli autori. In un tipo di testo dallo statuto ambiguo, sfuggente e controverso come quello della sceneggiatura, ho cercato di indagare in primo luogo l’aspetto che forse più di altri lo rende tale, ma che contemporaneamente ne designa la specificità: la funzione prefigurativa, la tensione verso il film che va pre-vedendo.

¹ LORENZO CUCCU (a cura di), *Paolo e Vittorio Taviani. I materiali, le immagini*, Mostra di fotografie, disegni, costumi, materiali di scena, San Miniato, Palazzo Grifoni, 21 febbraio - 21 marzo 1998.

Delle basi teoriche e di metodo sulle quali ho fondato il mio tentativo darò conto nel secondo capitolo di questo libro.

Nel primo, invece, traccio preliminarmente una mappa della drammaturgia dei Taviani ricavata dal complesso delle sceneggiature, una tipologia e una cronologia delle trame e dei caratteri, seguendo in particolare il loro fondo archetipico. Come un viatico e un supporto utili per la fase successiva, per l'analisi della scrittura drammaturgica e della sua natura performativa, della sua "filmicità potenziale", per così dire. Su questo piano, l'esame si fa più dettagliato e ho creduto necessario concentrarmi su alcune sceneggiature campione, una per ciascuno dei quattro decenni creativi presi in considerazione². Desideravo che i quattro tesi selezionati presentassero una certa varietà di modelli narrativi e di forme e procedimenti di scrittura e rimandassero a condizioni produttive differenti e snodi significativi nel discorso filmico dei due registi; e la scelta finale (*Un uomo da bruciare*, 1962; *San Michele aveva un gallo*, 1971; *La notte di San Lorenzo*, 1982; *Fiorile*, 1993), certamente discutibile, è il frutto di una mediazione fra questi diversi criteri.

C'è chi ha definito le sceneggiature dei Taviani delle «partiture incompiute», in cui «L'incompiutezza, caratteristica di ogni scrittura non finalizzata in se stessa, ma destinata a una resa visiva che trascende la potenza intrinseca della parola, diventa [...] elemento di attesa, profezia di un'immagine a venire»³, sottolineandone in questo modo la natura strumentale e la tensione verso il proprio compimento filmico, maggiori probabilmente di quelli riscontrabili in altri testi dello stesso genere.

Per comprendere i motivi di questa propensione, bisogna ritornare agli anni del loro esordio, i primi anni Sessanta, quelli della collaborazione integrale con Valentino Orsini, in ossequio all'idea pudovkiniana «del cinema come opera d'arte collettiva, che così bene si accorda con le loro convinzioni politiche e che soprattutto ricollega il "fare il cinema" alla tradizione della bottega artigiana»⁴. Sono gli anni nei quali, all'interno del cinema italiano, è in atto una delica-

² Di ogni sceneggiatura analizzo le sequenze drammaturgicamente più significative, che sottopongo poi a un sommario ed essenziale raffronto con le rispettive realizzazioni filmiche.

³ IVELISE PERNIOLA, *Partiture incompiute. La sceneggiatura*, in VITO ZAGARRIO (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Marsilio, Venezia 2004, p. 121.

⁴ LORENZO CUCCU, *Natura, Cultura e Storia nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, in ID. (a cura di), *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Gremese, Roma 2001, pp. 12-13.

ta e variegata operazione di rielaborazione e superamento dell'eredità, pur rivendicata, del Neorealismo e si va definendo, ancorché con fatica, una *nuovelle vague* italiana, attraverso una certa "politica degli esordi" che, nel caso di Orsini e dei Taviani, si realizza anche grazie alla lungimiranza del produttore Giuliani G. De Negri⁵.

Fra i miti del fenomeno neorealista messi in discussione in questo periodo vi è anche quello di un cinema senza sceneggiatura, nel quale si sarebbe verificato un incontro immediato fra l'occhio della cinepresa e il mondo. E allora la sceneggiatura torna ad essere considerata fase necessaria della creazione cinematografica. Ma, nell'ambito del ricco panorama del cinema italiano di allora, di questa necessità esistono distinte declinazioni. Sul fronte del cinema di genere, dopo la rimozione neorealista, la pratica della sceneggiatura ha visto arrivare a maturazione un processo di sperimentazione condotto lungo tutti gli anni Cinquanta dentro vere e proprie «botteghe di scrittura»⁶, in cui squadre di sceneggiatori, più o meno omogenee e coese, hanno dato vita a scritture e ri-scritture a più mani, nel corso di sedute vissute tra animate discussioni e cameratismo, feconde digressioni e improduttive promiscuità. Sono scritture nelle quali si viene attuando la messa a punto di idee, esperienze e punti di vista di natura e origine molteplici secondo un'ardua «pratica d'intesa»⁷. L'esito di questo processo è stato individuato nella «trasformazione dello statuto della sceneggiatura», di carattere tradizionalmente ancillare, funzionale e dipendente, verso l'autonomia: come «forma creativa a sé stante, dimensione pura di sperimentazione di stili, forme, modalità di scrittura»⁸.

⁵ L'ex partigiano De Negri, "Giuliani" è il nome di battaglia, fonda l'Ager film nel 1957. L'incontro con i Taviani e Orsini è «fonte di un'amicizia indissolubile e di un sodalizio irriducibile. A fortificare il gruppo è l'aspirazione a un'ampia autonomia creativa, a una ricerca affrancata da limitazioni ideologiche e mercantili. [...] La formula produttiva di Giuliani è riassumibile in tre imperativi: perseguimento della qualità artistica, autorialità, costi all'osso. [...] Abituato a concorrere all'ideazione e talvolta alla sceneggiatura dei suoi film, Giuliani amava definirsi un animatore di cultura, e tale in effetti è stato». MINO ARGENTIERI, *Gaetano "Giuliani" De Negri e l'Ager film*, in FLAVIO DE BERNARDINIS (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XII, 1970-1976, Marsilio - Bianco&Nero, Venezia-Roma 2008.

⁶ Vedi a questo proposito, FEDERICA VILLA, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a Il bandito di Alberto Lattuada*, Bianco&Nero, Roma 2002.

⁷ *Ivi*, p. 72.

⁸ FEDERICA VILLA, *Lo spazio della sceneggiatura*, in GIORGIO DE VINCENTI (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960-1964, Marsilio-Bianco&Nero, Venezia-Roma 2001.

I Taviani, e in questa fase d'esordio Orsini insieme a loro, mi sembrano ispirarsi a una concezione diversa, anche legata naturalmente alla concentrazione nelle stesse mani delle funzioni della scrittura e della regia. Intanto, nel loro caso, il concetto di bottega, come si è ricordato, ha un valore più complessivo e riguarda l'intero processo creativo, con la tendenza – sempre più definita nel corso del tempo – alla costituzione di una truppa stabile di collaboratori, tecnici e artistici, oltre che di attori di riferimento⁹. Dentro questa logica e questa prassi, la sceneggiatura diventa un progetto elaborato dai “capomastri” affinché con esso e le sue indicazioni, dirette o implicite, possano confrontarsi gli “artigiani”, attivandone e sviluppandone ciascuno per le proprie competenze la componente operativa¹⁰; essa diventa insomma parte integrante di un processo ideativo e realizzativo considerato nella sua continuità, pur articolata.

Ho motivo di credere che alla base di questa idea vi sia la lezione di Vsevolod Pudovkin e in particolare quella contenuta nel libro *Il soggetto cinematografico*¹¹, introdotto e tradotto in italiano nel 1932 da Umberto Barbaro (la cui opera di mediazione della riflessione pudovkiniana si prolunga qualche anno dopo in *Film: soggetto e sceneggiatura*¹²), testo nel quale si propone «la possibilità concreta di un accostamento forte fra opera dello sceneggiatore e opera del regista e del montatore»¹³, attraverso una ferrea sceneggiatura “tecnica” «che nasce non da motivazioni produttive, come nello *Studio System*, ma da un desiderio di controllo estetico complessivo della realizzazione del film, che mantenga in primo piano la rela-

⁹ Nel corso degli anni e dei film questa formazione creativa si è andata definendo intorno al direttore della fotografia Beppe Lanci, allo scenografo Gianni Sbarra, alla costumista Lina Nerli Taviani, al musicista Nicola Piovani, alla segretaria di edizione Carla Vezzoso Taviani, al fotografo di scena Umberto Montiroli. Effigi del cinema dei Taviani sono stati poi attori come Giulio Brogi e Omero Antonutti. Senza dimenticare il modo peculiare in cui, prima Giuliani G. De Negri e poi Grazia Volpi, hanno inteso e interpretato il ruolo di produttore, con un *surplus* di complicità.

¹⁰ Questo metodo di lavoro viene rappresentato in RICCARDO FERRUCCI, *La bottega Taviani. Un viaggio nel cinema da San Miniato a Hollywood*, La casa Usher, Firenze 1987 e in MAURIZIO AMBROSINI, IGNAZIO OCCHIPINTI, *Le affinità elettive di Paolo e Vittorio Taviani. L'ideazione, la scrittura, l'avventura del set*, Sapiens, Milano, 1996.

¹¹ VSEVOLOD PUDOVKIN, *Kinostsenari*, Kinopeciat, Moska 1926; trad. it. a cura di UMBERTO BARBARO, *Il soggetto cinematografico*, Le Edizioni d'Italia, Roma 1932.

¹² UMBERTO BARBARO, *Film: soggetto e sceneggiatura*, Bianco&Nero, Roma 1939.

¹³ LUCA MAZZEI, *Prima e dopo l'immagine: percorsi tra testo letterario e film nel cinema degli anni '30*, in MARIAPIA COMAND (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, p. 91.

zione tra il soggetto e la forma più adatta a esprimerlo»¹⁴, con la dimensione drammaturgica subordinata e comunque indissolubilmente integrata a quella linguistico-visiva.

Naturalmente, nel corso dell'evoluzione del discorso cinematografico dei Taviani, questa impostazione e questa prassi si sono andate trasformando, anche se lentamente e tenendo fede all'*imprinting*. Ma il modo in cui il mutamento è avvenuto è appunto ciò che si occuperà di appurare e valutare l'analisi testuale.

¹⁴ GIULIANA MUSCIO, *Le ceneri di Balzac. Sceneggiatura e sceneggiatori nel neorealismo*, in *Ivi*, p. 110. La Muscio smonta appunto l'idea del Neorealismo come cinema senza sceneggiatura e sceneggiatori, mostrando l'importanza dell'una e degli altri per la realizzazione dei film neorealisti, il rapporto determinante tra scrittore del copione e regista e la produttività delle idee di Pudovkin e Barbaro in questo ambito cinematografico.

