

ALBERTO BUSCAGLIA

UN'IMPRESA DI RICERCA ED EDIZIONE: RESTITUZIONI.
LE SCENEGGIATURE DEI FILM DI MARIO SOLDATI
DA FOGAZZARO*

Perché leggere una sceneggiatura?

La domanda parrebbe pleonastica in un contesto dedicato ai tre saggi sulle sceneggiature dei film di Mario Soldati dai romanzi di Antonio Fogazzaro. Ma pur consapevoli, come siamo, che è dal film compiuto che si devono trarre gli elementi per una oggettiva analisi dell'opera, siamo pure persuasi che, per una ricostruzione complessiva dell'opera in esame, non si possono omettere tutte le verificabili vicende creative che la precedono e ne seguono lo sviluppo.

Sin dagli albori del cinema, prima di affrontare il *set* delle riprese, il progetto di un film necessitava almeno di un canovaccio che con poche precise parole (abbozzo di dialoghi e sommarie descrizioni delle azioni dei personaggi, che poi sarebbero diventate didascalie da inserire tra le inquadrature o tra una scena e l'altra) forniva le necessarie indicazioni al regista e all'operatore nel momento delle riprese. Fu solo con l'introduzione del sonoro, quindi con l'apporto di precisi dialoghi, di musiche e rumori, che il cinema si dovette munire di uno strumento preliminare più elaborato: uno *screenplay* (o *sceneggiatura*) in grado di descrivere situazioni narrative sempre più complesse, stati d'animo e psicologie più approfondite dei personaggi da suggerire agli attori; interpreti che ora erano da cercare tra quelli con più solide esperienze teatrali alle spalle. Già al suo esordio, la sceneggiatura assumeva così una caratteristica forma ibrida: non era né un testo teatrale, né una organica narrazione letteraria. Infatti, mentre un testo teatrale può essere leggibile anche in assenza di rappresentazione (e un romanzo non necessita di alcuna intermediazione), la sceneggiatura è invece una sorta di palinsesto, cioè qualcosa di provvisorio e strumentale; un testo assolutamente modificabile dalle esigenze del regista e dai suoi più influenti collaboratori: il direttore di fotografia e il curatore del montaggio. Quando, per motivi magari meramente economici, a modificare i piani di una sceneggiatura non intervenga lo stesso produttore del film.

Accertata quindi la natura transitoria della sceneggiatura, possiamo

* Comunicazione letta il 28 novembre 2019 a palazzo Costantini.

allora concordare con la nota definizione che ne dette Pier Paolo Pasolini, di una «struttura che vuol essere altra struttura», quindi di testo a carattere prevalentemente “funzionale” (anche se, in taluni casi, Pasolini concedeva alla forma sceneggiatura dignità letteraria. Naturalmente, questo particolare conferimento può essere spiegato ricordando che anche nel fare cinema Pasolini continuava a considerarsi autore totale, e che per lui essere sceneggiatore-regista non differiva dall’essere poeta o romanziere, proclamando il controllo totale delle sue creazioni).

Questa peculiare attribuzione “letteraria” alla forma sceneggiatura non può certo essere assunta come modello generale applicabile all’abituale lavoro di sceneggiatura, attività che generalmente si svolge tra più autori e in più fasi di composizione: che iniziano con la stesura di un soggetto, per proseguire con la successiva predisposizione di un trattamento, per poi proseguire nella elaborazione vera e propria di una o più versioni della sceneggiatura, magari aggiungendosi nuovi collaboratori. Un altro ordine di considerazioni si pone poi quando una sceneggiatura proviene da testi letterari preesistenti ed editi. Questo tipo di riduzione non può essere altro che un mero ricalco dell’opera originaria, o può, nel suo processo creativo, discostarsene fino a divenire l’opera originale del regista del film? È quello che cercheremo di analizzare nel corso di questa trattazione. Ma prima di affrontare le vicende, diverse e complesse, delle sceneggiature di Mario Soldati e dei suoi collaboratori dai romanzi di Fogazzaro, è utile soffermarsi brevemente sulle caratteristiche dei “testimoni” sui quali abbiamo potuto svolgere le nostre ricerche.

A differenza della quasi totalità delle pubblicazioni che offrono «sceneggiature», ma che in realtà si limitano a presentare la semplice “trascrizione” del film preso in esame, è utile precisare che i tre reperti da noi rintracciati e pubblicati sono invece indiscutibilmente le originali *sceneggiature di lavorazione*, vale a dire i testi materiali, cartacei, che precedono la produzione tecnica del film per essere utilizzati durante le riprese, contenenti informazioni tecniche e di regia, come l’indicazione dei campi delle inquadrature (CL [campo lungo], PP [primo piano], PPP [primissimo piano], PA [piano americano], FI [figura intera] ecc.), dei movimenti della macchina da presa (Panoramica, Carrello in avanti, Gru ecc.), la descrizione dei movimenti e i dialoghi dei personaggi.

Le nostre sceneggiature¹, quelle attinenti a *Piccolo mondo antico* e

¹ *Piccolo mondo antico. Il film di Mario Soldati dalla sceneggiatura allo schermo*, a cura di ALBERTO BUSCAGLIA e TIZIANA PIRAS, con un saggio di Luciano De Giusti, Cernusate (CO), New Press Edizioni, 2014, pp. 301; *Malombra. Il film di Mario Soldati dalla sceneggiatura allo schermo*, a cura di ALBERTO BUSCAGLIA e TIZIANA PIRAS, con un saggio di Luciano De Giusti,

a *Malombra* (provenienti da un collezionista privato), come quella di *Daniele Cortis* (ritrovata quasi casualmente nel fondo di villa Fogazzaro-Roi a Oria-Valsolda, ora di proprietà FAI, in seguito alla donazione degli eredi Roi), sono strutturate graficamente “all’italiana”, vale a dire su due colonne: quella di sinistra contenente la descrizione delle immagini (inquadrature), quella di destra recante la parte sonora (dialoghi e rumori). Noi, per una più distesa lettura, le abbiamo pubblicate scegliendo la struttura grafica orizzontale, quella detta “all’americana”, la struttura oggi quasi universalmente adottata da tutti gli sceneggiatori.

Come si può constatare anche da un primo sommario esame dei testimoni, i tre testi sono stati utilizzati da figure professionali diverse: la sceneggiatura di *Piccolo mondo antico* è senz’altro appartenuta a una segretaria di edizione, o a un aiuto regista. Si può desumerlo dalle numerose annotazioni presenti sul reperto, indicanti il numero delle riprese (*ciak*) di una stessa inquadratura e di quelle valutate “buone” dal regista; ma anche dai numerosi schizzi abbozzati a matita dei costumi dei personaggi, con l’esatta indicazione della posizione degli oggetti di scena, necessaria per i raccordi con le riprese successive.

La sceneggiatura di *Malombra* è invece l’esemplare affidato all’ultimo degli sceneggiatori del film, Renato Castellani. Infatti il suo nome, che appare vergato trasversalmente con matita rossa sulle copertine, non è presente sul frontespizio dei due fascicoli (I e II tempo) che compongono la sceneggiatura. Il suo nome fu poi incluso nei titoli di testa del film. Come si può rilevare dallo stato del testo, la sua tardiva collaborazione si rese necessaria per snellire una sceneggiatura evidentemente troppo corposa e di lunghezza impossibile per il metraggio di un film dell’epoca.

Molto più complessa la storia della sceneggiatura di *Daniele Cortis* o, meglio, *delle* sceneggiature, perché in realtà furono due le fasi di scrittura di questo terzo film di *Soldati* dai romanzi di Fogazzaro. Noi abbiamo potuto rintracciare solo la prima di queste due versioni, quella che pubblichiamo, perché la seconda fino ad ora è risultata irreperibile. Comunque il testimone da noi ritrovato presenta alcuni interessanti segnali che preludono alla seconda e risolutiva fase produttiva del film. Anche se furono scritte in un periodo molto ristretto, tra il 1940 e il 1943, queste tre sceneggiature divergono sia nella qualità della scrittura che nell’approccio ai singoli romanzi da cui prendono l’avvio. Secondo una consuetudine di quel periodo, *Soldati* affidò il lavoro di

sceneggiatura dei tre film fogazzariani a collaboratori fidati, come gli amici letterati Mario Bonfantini (che collaborò alle tre sceneggiature fogazzariane)² e Tino Richelmy (che partecipò a quelle di *Malombra* e a *Daniele Cortis*)³.

Il lavoro di sceneggiatura di *Piccolo mondo antico* è quello più ricostruibile, grazie anche alle numerose testimonianze e memorie rilasciate dai suoi reali autori, Soldati, Bonfantini e il giovane Alberto Lattuada⁴, già incaricato come primo aiuto regista del film, “autoreclusi” per tre mesi a Volesio, sul lago di Como, in una splendida villa affittata appositamente dal giovane ma già “autoritario” neoproduttore Carlo Ponti. A loro si aggiunsero, voluti dalla distribuzione del film, Emilio Cecchi⁵ e Filippo Sacchi⁶, scrittore e critico cinematografico che però lasciò abbastanza presto l’incarico, tanto da non comparire nei titoli di testa del film. Cecchi, fine letterato, anglista, critico letterario e d’arte, era un personaggio molto autorevole anche nel mondo del cinema romano, dove era dirigente della produzione e presidente della Cines; fece con Soldati scrupolosi sopralluoghi tra la Valsolda e il lago di Como alla ricerca dei *set* per le riprese esterne, occupandosi poi a Roma della revisione finale della sceneggiatura di *Piccolo mondo antico*. La “revisione” romana di Emilio Cecchi, per i suoi rapporti con le autorità di regime preposte alla sorveglianza sul cinema, potrebbe aver avuto una funzione importante anche per le singolari modifiche (attenuazioni se non vere e proprie censure) subite dai dialoghi nei quali si faceva riferimento all’Austria (che dal 1938 faceva parte del Reich germanico) per gli argomenti risorgimentali e le guerre d’indipendenza: negli anni di guerra, potevano turbare i delicati rapporti con l’alleato tedesco. Questo episodio censorio, mai rilevato in sede critica o storica, è stato messo in luce soltanto dal puntuale confronto della sceneggiatura con il film.

Il lavoro di sceneggiatura e la produzione di *Piccolo mondo antico* occuparono Soldati e i suoi collaboratori tra il 1940 e il 1941. Nel frattempo, anche per il successo di pubblico del film precedente, era maturato il progetto di un secondo film da Fogazzaro, e la scelta cadde felicemente su *Malombra*, primo romanzo dello scrittore vicentino. Probabilmente il lavoro di sceneggiatura («la più difficile e complicata

² Mario Bonfantini (1904-1978), docente di letteratura francese, critico e romanziere.

³ Tino Richelmy (1900-1991), poeta e traduttore dal latino e dal francese (per Einaudi).

⁴ Alberto Lattuada (1914-2005), dapprima critico cinematografico e fotografo, quindi sceneggiatore e regista (da *Giacomo l’idealista*, 1942, a *Anna*, 1950, da *Lettere di una novizia*, 1960, a *La cicala*, 1980).

⁵ Emilio Cecchi (1884-1966), critico letterario e d’arte e fine saggista (*Pesci rossi*, 1920; *America amara*, 1939).

⁶ Filippo Sacchi (vicentino, 1887-1971), giornalista, scrittore (*La casa in Oceania*, 1932) e critico cinematografico (*Al cinema col lapis*, 1958).

che mi sia toccata scrivere», confessò Soldati molti anni dopo), iniziò già durante le riprese di *Piccolo mondo antico*, almeno per l'elaborazione di un primo "trattamento" affidato agli amici Bonfantini e Richelmy, ai quali poi la produzione (Lux Film) associò uno sceneggiatore esperto come Ettore Margadonna⁷. A questo proposito, c'è da sottolineare che tra *Piccolo mondo antico* (completato nel 1941) e *Malombra* (scritto e girato tra 1941 e 1942), Soldati girò anche un altro film, *Tragica notte* (1942), sceneggiato con Bonfantini, Cecchi e Moravia, e girato per gli esterni in Toscana. Si potrebbe dunque congetturare che in questa intensissima sequenza di lavoro cinematografico sul campo Soldati possa aver avuto nel lavoro di scrittura di *Malombra* più una funzione di supervisore che di quotidiano elaboratore dei testi, e che avesse affidato all'amico Bonfantini il ruolo di suo fedele *alter ego*. Questa ipotesi è suggerita da ciò che in seguito accadde alle sceneggiature di *Malombra* e di *Daniele Cortis*, profondamente "tradite" in fase di montaggio o di produzione dei film.

La sceneggiatura di *Malombra* presenta un andamento narrativo pressoché coerente con quello del romanzo, tranne che per l'inizio, una sorta di breve *prequel* (per usare un termine recente) che sceglie di mettere subito in scena la tormentata aristocratica Marina di Malombra nell'atto di scrivere la fatale lettera allo sconosciuto autore di *Fantasmî del passato*, Corrado Silla. Come abbiamo anticipato, la copia della sceneggiatura da noi rintracciata è quella che Renato Castellani⁸ – altro amico di Soldati, che aveva appena diretto *Un colpo di pistola*, da un racconto di Puskin – ebbe in consegna probabilmente a riprese del film già iniziate, con l'incarico di tagliare scene ritenute superflue a una lettura più oggettiva, e di operare una coerente revisione dei dialoghi. Soldati accolse diversi suggerimenti di Castellani, altri invece li ignorò reintegrando alcuni dei tagli suggeriti; ma certamente quell'ultima revisione lo aiutò a riconsiderare criticamente addirittura la struttura narrativa del film. Forse memore della versione di *Malombra*, girata da Carmine Gallone nel 1916, o perché intuì che *nel film* la folle Marina dovesse essere l'assoluta protagonista, decise di iniziare il racconto con il premonitore arrivo in barca di Marina all'opprimente e fatale palazzo dello zio tutore (notare che in sceneggiatura questa scena era indicata come la n. 41), per poi intrecciare il suo tragico destino con quello di Corrado Silla, ma solo nella tredicesima sequenza del film. Era una scelta registica radicale che convalidava l'inevitabile provvisorietà della

⁷ Ettore Margadonna (1893-1975), tra le numerose sceneggiature: *Pane, amore e fantasia* (1953), primo di una fortunata serie del neorealismo "rosa".

⁸ Renato Castellani (1913-1985), sceneggiatore e regista della stagione neorealista (*Due soldi di speranza*, 1951; *I sogni nel cassetto*, 1957).

pur necessaria sceneggiatura, confermando nel regista il vero artefice del film.

Ben altra avventura sarebbe toccata alla sceneggiatura del terzo e ancora oggi pressoché sconosciuto film di Soldati da Antonio Fogazzaro: *Daniele Cortis*, girato nel 1947, ma, come vedremo, ideato e già sceneggiato ben quattro anni prima. L'idea del *Cortis* nacque probabilmente mentre Soldati girava *Malombra*, se non era già il progetto di un trittico, in seguito al successo di *Piccolo mondo antico*. Anche per la sceneggiatura del *Daniele Cortis*, è più che ragionevole ritenere che Soldati, in considerazione dei numerosi impegni tra riprese sui set cinematografici e il lavoro di post-produzione, avesse demandato il lavoro di prima scrittura del nuovo film (soggetto e trattamento) ai soliti fidati amici Bonfantini e Richelmy, riservandosi il conclusivo ruolo di supervisore. Infatti, la designata «sceneggiatura definitiva» siglata Lux Film, da noi rintracciata nel fondo di villa Fogazzaro-Roi in Valsolda, è firmata con un inusuale «a cura di Bonfantini, Richelmy, Soldati» privati dei nomi di battesimo.

Il film doveva essere prodotto entro il 1943 dalla Lux Film, la più prestigiosa Casa di produzione del cinema italiano di allora, già produttrice di *Malombra*. Lo conferma una ritrovata pagina pubblicitaria inserita nel numero di giugno 1943 di «Cinema», la diffusissima e autorevole rivista diretta dal secondogenito del duce, Vittorio Mussolini, nella quale si annunciava anche il *cast* degli attori protagonisti. Ma nemmeno un mese dopo, il 25 luglio, cadeva il regime fascista e il piccolo mondo del cinema italiano si divideva tra coloro che decidevano di restare a Roma, nonostante l'occupazione nazista, e quelli che invece accettavano di seguire i gerarchi fascisti al nord, nella Cinecittà rifondata dalla Repubblica Sociale Italiana a Venezia. Poi sul Paese piombò il dramma dell'8 settembre, e Mario Soldati, che a Roma aveva già iniziato a girare un nuovo film, *Quartieri alti*, abbandonò la produzione per fuggire verso sud, dove stavano avanzando gli Alleati.

L'avventura del film *Daniele Cortis* sembrava malamente conclusa, mentre la decisione della Lux, nell'immediato dopoguerra, di non produrre più direttamente i suoi film per affidarne la realizzazione a produttori indipendenti, poteva sembrare un ostacolo insuperabile. A scongiurare la fine del progetto *Cortis* intervenne la provvidenziale costituzione di una nuova Casa di produzione, la Universal Film, un'emanazione del Centro Cinematografico Cattolico affidata alla direzione di un produttore singolare e innovativo come Salvo D'Angelo. A Soldati parve un'occasione da esplorare, tanto più che con D'Angelo e la Orbis Film, una piccola Casa di produzione e distribuzione sempre orbitante intorno al Centro Cinematografico Cattolico, Soldati, in collaborazione con Cesare Zavattini, nel 1945 aveva girato *Chi è Dio?*, un

piccolo, delicato cortometraggio di dieci minuti prodotto per il circuito delle sale diocesane. Il sodalizio con l'intraprendente Salvo D'Angelo consentì infatti la ripresa del progetto *Daniele Cortis*, che nel 1946 divenne addirittura il film inaugurale della nuova Casa di produzione vaticana. Nel frattempo, tra il 1945 e il 1946, l'instancabile Soldati aveva realizzato ben tre film: aveva completato *Quartieri alti*, girato *Le miserie del signor Travet* e subito dopo *Eugenia Grandet*.

Sulla strada della produzione del *Cortis* sorsero però alcuni problemi con la vecchia prima sceneggiatura, quella «definitiva». Passata all'attenzione dell'assistente ecclesiastico del CCC, questi segnalò che alcune scene e dialoghi potevano non essere in linea con i valori morali ai quali si ispirava la nuova Casa di produzione, e soprattutto, come puntualizzava nella sua relazione il vigilante ecclesiastico, «nell'ambiente di casa Carré la religione è qualcosa di superficiale e formalistico, che non incide nella vita; ma qui la colpa è... del Fogazzaro»⁹. Il Centro Cinematografico Cattolico chiese quindi una generale e accurata revisione della sceneggiatura. Soldati, impegnato sull'edizione di *Eugenia Grandet*, in accordo con Salvo D'Angelo passò il lavoro di revisione a Aldo De Benedetti, noto e apprezzato commediografo ed esperto sceneggiatore, con il quale Soldati aveva sceneggiato *Le miserie del signor Travet* e *Eugenia Grandet*. Nell'accingersi al lavoro, non sappiamo quanto consapevole delle riserve ecclesiastiche, De Benedetti dovette accorgersi immediatamente dell'inattualità stilistica e drammatica della vecchia sceneggiatura; così, quella che doveva essere una semplice revisione con il taglio delle scene sgradite al Centro Cinematografico Cattolico (rintracciabili con annotazioni e segni di richiesta di cassatura anche sulla copia della «prima sceneggiatura» che pubblichiamo, ma che Soldati, uomo e artista libero, girò comunque e poi montò nel film), quella revisione fu invece una vera e totale riscrittura, che De Benedetti rivendicò anche con un successivo contenzioso economico con la Casa produttrice, come ricostruisce nel nostro volume il saggio di Luciano De Giusti. Riscrittura che semplificò non solo la trama del racconto fogazzariano, ma agì anche sulla gerarchia dei personaggi, ridimensionando il ruolo dell'ascetico Daniele Cortis a favore di una più terrestre e solidale Elena Carré, e articolando maggiormente quello di suo marito, il barone di Santa Giulia, che da personaggio meramente spregevole e indicato dai controllori del CCC come incarnazione del male, risultava invece personaggio torbido e intrigante, ma anche così

⁹ L'illuminante citazione di una lettera dell'assistente ecclesiastico, monsignor Ferdinando Prosperini, al produttore Salvo D'Angelo si legge nel saggio di LUCIANO DE GIUSTI, *Un film fuori tempo e oltre la norma*, in *Daniele Cortis. Il film di Mario Soldati...*, cit., p. 27.

complesso (grazie anche alla interpretazione di Gino Cervi) da lasciar trasparire in lui persino un embrione di coscienza morale. Purtroppo, negli archivi pubblici e privati da noi consultati non è stato possibile rintracciare la nuova sceneggiatura di De Benedetti (così come per la copia in pellicola del film, a tutt'oggi introvabile nelle cineteche nazionali come in quella vaticana)¹⁰. Dobbiamo quindi ritenere che il film da noi ritrovato in copie scadenti, ma che abbiamo potuto trascrivere nella sua interezza, rispecchi sostanzialmente la irreperibile sceneggiatura scritta da Aldo De Benedetti. Il quale, da buon conoscitore del linguaggio cinematografico, con l'approvazione del regista trasformava radicalmente la primitiva struttura narrativa della presunta «sceneggiatura definitiva», introducendo sin dalla inquadratura iniziale la voce narrante di Elena Carrè, che con questa scelta diventava *voce e occhio* retrospettivo della vicenda, facendo di tutto il film un solo e lungo *flash back* e imponendo alla nuova struttura del racconto una originale dimensione meta-cinematografica, uno dei segni più distintivi e *moderni* del cinema di Soldati di quel periodo ma sempre insensibilmente trascurati dalla critica cinematografica di allora, impegnata, prima e dopo la guerra, ad accusare reiteratamente il cinema di Soldati di «calligrafismo», di «virtuosismi formali» e di fuga dalla realtà (per non parlare, ancora nel 1946, della posizione ecclesiastica nei confronti di Antonio Fogazzaro). Noi invece, concordando con uno studioso del cinema di Soldati come Luca Malavasi, siamo persuasi che il suo cinema di quel periodo, e in modo particolare quello derivato dai romanzi di Fogazzaro, riveli non soltanto «tutta l'intelligenza del lavoro di (ri)scrittura e la coerenza stilistica delle scelte operate nei film, ma contiene in sé [...] un annuncio del cinema a venire (Visconti in testa), e la prima elaborazione di quell'insistenza sull'analisi dello sguardo e del rapporto tra spettacolo e spettatore che sarà cruciale nel quadro della modernità cinematografica»¹¹.

¹⁰ Del film *Daniele Cortis* non esistono attualmente copie in pellicola a 35 mm, ma solo due copie su altro supporto: la prima è una videocassetta (VHS), presso la Mediateca Toscana (Biblioteca di Firenze), ricavata dalla registrazione di un passaggio televisivo su rete privata, di bassissima qualità, sia per l'immagine che per il sonoro; la seconda è una copia in pellicola 16 mm, presso una cineteca privata di Padova, che certamente circolava nelle sale parrocchiali. Su nostra richiesta, mediante il telecinema è stato operato il riversamento digitale della pellicola e il trasferimento su DVD; purtroppo la seconda parte del film era frammentata perché, nel corso di innumerevoli proiezioni, la pellicola si era più volte spezzata ed era stata rimontata casualmente. La ricostruzione del film, realizzata utilizzando anche singoli fotogrammi della versione VHS, è stata resa possibile grazie al professionale, paziente e generoso intervento del montatore Luciano La Rotonda di *Rondabout Studio di Milano*: è questa la copia che presentiamo.

¹¹ LUCA MALAVASI, *Mario Soldati*, Milano, Editrice il Castoro («Il Castoro Cinema», n. 220), 2006, p. 142.