

la scrittura in transito. *Lessico familiare* da Natalia Ginzburg a Tullio Pinelli

Augusto Sainati

Per analizzare comparativamente un'opera letteraria e il film che da essa è tratto solitamente si opera il confronto tra prodotti finiti. Tuttavia tra l'opera di partenza e il film c'è un vasto campo di scritture intermedie, vere e proprie "scritture in transito", la cui analisi permette di seguire il percorso genetico del film. Il saggio analizza, sotto questo profilo, due documenti tuttora inediti: il trattamento di Tullio Pinelli per un progetto di film – poi non realizzato – per la televisione italiana tratto da *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg e le "Note aggiuntive" redatte dallo stesso autore in vista della scrittura della sceneggiatura.

Parole chiave: scritture in transito, sceneggiatura, trattamento.

In order to analyze a literary work and its film there is a large field of intermediate writing, real transitional writings, its analysis allows to follow the genetic path of the film. The essay analyzes, in this respect, some still unpublished documents: Tullio Pinelli's treatment for a film project, never realized, for the Italian television, taken from *Lessico Familiare* by Natalia Ginzburg and the additional notes written by the same author in view of the writing of a screenplay.

Key words: transitional writing, screenplay, treatment.

Struttura che vuol essere altra struttura, secondo la celebre formula di Pasolini (1972), la sceneggiatura ha sempre vissuto di luce riflessa. La sua natura interstiziale, il suo essere “oggetto «né... né»” (Vanoye, 1998, p. 15), o più precisamente il suo essere sospesa tra l’essere già (un film in potenza) e il non essere ancora (un film in atto), ne ha sempre minacciato la forma, ora nel senso di una previsione minuziosa della fase successiva di set (Visconti), ora invece nel senso di una eccessiva approssimazione (Rossellini). E non sono mancati veri e propri esercizi di stile che hanno fatto della sceneggiatura più il luogo di espressione di un *sentimento* del film, magari reso attraverso suggestioni visive, che lo stadio finale di scansione narrativa della storia (ancora Pasolini, *La ricotta*).

Di questo regno liminare del quale la sceneggiatura è un po’ la regina fanno parte diversi altri tipi di produzioni che nel loro insieme compongono il campo genetico di un film: sul piano letterario il soggetto, il trattamento – stadio intermedio di elaborazione del progetto, tra l’essenzialità del soggetto e il pieno sviluppo della sceneggiatura –, ed eventualmente altre produzioni accessorie non sempre realizzate: la scaletta, le descrizioni dei personaggi principali, gli scambi epistolari tra gli autori ecc.; sul piano visivo i disegni preparatori, talvolta vere e proprie suggestioni con funzione maieutica (Fellini), i bozzetti per i costumi e le scenografie, lo storyboard ecc.; sul piano produttivo i piani finanziari, i piani di lavorazione, i casting ecc.

Raramente tutti questi materiali vengono valorizzati per quello che sono: un campo di forze, di spinte e contropinte che costituiscono il motore produttivo e creativo del film. In altri ambiti, al contrario, gli studi genetici sono da tempo sviluppati: in particolare in Francia fin dagli anni Settanta del secolo scorso la critica genetica ha conosciuto un’ampia fortuna in riferimento alla produzione letteraria. Diffidente verso l’idealizzazione del Testo e dell’Autore, la critica genetica si è posta come obiettivo quello di integrare la componente temporale nello studio dei testi: si tratta, da tale punto di vista, di studiare non tanto il testo quanto piuttosto il *divenire testo*, e dunque anche il *divenire del testo* (De Biasi, 2011, p. 11), considerando come oggetti pienamente validi tutti i momenti intermedi che precedono l’edizione finale, quella sorta di *Urtext* che la tradizione critica ci ha abituato a considerare come testo di riferimento. Nella prospettiva della genetica testuale chiudere il testo nel suo stato finale vuol dire sfigurarlo, poiché la scrittura è il frutto di una serie di esigenze simultanee ed eterogenee che vanno considerate nella loro reciproca solidarietà: «per la genetica, è questa solidarietà che costituisce la “realtà” strutturale della scrittura» (ivi, p. 183). È qui che la critica genetica si distingue dalla filologia poiché, osserva

Ferrer (2010, p. 21), «la filologia si interessa alla *ripetizione* del testo, mentre la critica genetica si interessa al processo di creazione, vale a dire all'*invenzione*; una tende a stabilire il testo facendolo emergere dalla moltitudine delle sue incarnazioni accidentali, mentre l'altra ha piuttosto l'effetto di destabilizzarlo confrontandolo all'insieme dei suoi *brouillons*». Un simile atteggiamento tende quindi a sostituire la figura dell'autore con quella dello scrittore, l'*autorità* dello scrittore, che gli deriva dalla compiutezza del suo prodotto, con la *pratica* dello scrittore, che è legata al contrario all'incompiutezza, alla ricerca, al fare (De Biasi, 2011, p. 31). Dal punto di vista dell'interpretazione, poi, la considerazione dell'insieme delle produzioni che costituiscono il campo degli avatesti, lungi dal supportare in chiave filologica una supposta “verità” del testo, produce piuttosto un allargamento del ventaglio di letture possibili, al punto che più che il percorso della filologia è opportuno far ricorso al modello di indagine indiziaria proposto da Carlo Ginzburg¹.

1. La scrittura in transito

Se la considerazione degli avatesti, con la moltiplicazione dei materiali che essa comporta, spesso anche diversi, frammentari, perfino contraddittori tra loro, valorizza necessariamente la dimensione plurale e aperta dell'interpretazione, l'analisi di materiali che non hanno dato luogo a un testo finito, sia esso un'opera letteraria, un film o altro, rende ancor più ampio lo spettro delle possibilità. Di fatto, in assenza di un testo, anche la nozione di avavento diventa fluida: di che cosa è precursore un dossier genetico che non corrisponde a nessun prodotto finale? Il cinema conosce bene questo tipo di problemi, anche se forse assai di rado lo ha affrontato teoricamente. Ogni autore, ogni sceneggiatore ha il suo baule, più o meno capiente, di scritture interrotte: non è difficile che l'avventura produttiva di un film, coinvolgendo strutture industriali, finanziarie e creative complesse, finisca in un nulla di fatto. E sono frequenti i casi di progetti non realizzati dai quali gli autori riprendono alcuni elementi per trasferirli in altri film². Tuttavia, proprio perché libera da ogni condizionamento dettato dal testo finale, l'analisi può meglio vedere il movimento della scrittura,

¹ Cfr. Ginzburg (1979). Su questi problemi di metodo cfr. anche Ferrer (2011) e Jeannelle (2012).

² Un esempio limpido di questa pratica è quello di Fellini: il suo progetto per un film intitolato *Viaggio con Anita*, poi non realizzato (se non, in tutt'altra forma e molti anni dopo, da Mario Monicelli), è stato da lui stesso più volte saccheggiato per trarne idee utilizzate poi in altri film. Si veda in proposito la ricognizione che fa J. C. Stubbs in Fellini (1983, pp. 168-70).

il sorgere o il tramontare di suggestioni, elementi, aggiunte, soppressioni. In casi come questi, la scrittura vacilla, scivola, si impunta, si scontra con ostacoli, resiste o si oppone. Vive nel suo transitare senza sosta.

2. *Lessico famigliare*, prova di un film

Intorno alla metà degli anni Settanta – la datazione può essere meglio precisata, ma andrebbe anche meglio verificata³ – Tullio Pinelli, grande maestro di sceneggiatura del cinema italiano, già autore di film come *I vitelloni*, *La strada*, *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita*, *In nome della legge*, *Il cammino della speranza*, *Senza pietà* e cento e mille altri, lavora a un progetto destinato alla televisione (allora solo pubblica): l'adattamento di *Lessico famigliare*, il romanzo autobiografico di Natalia Ginzburg pubblicato nel 1963. Il progetto non arriverà a buon fine: il film, previsto in tre puntate, non si farà, sembra per un diniego all'approvazione opposto dall'autrice del romanzo⁴. Tuttavia del lavoro di Pinelli restano abbondanti tracce: molti appunti sparsi, probabilmente frutto di ricerche e letture e anche di colloqui con la scrittrice; alcune versioni del trattamento; alcune pagine di note aggiuntive al trattamento; la sceneggiatura divisa nelle tre puntate previste⁵. Si tratta di un insieme di elementi cospicuo, che mostra in primo luogo la “bottega” dell'artigiano, il tavolo da lavoro e il modo di lavorare di questo autore.

I diversi materiali riuniti configurano un dossier genetico piuttosto ricco, al quale, se non è possibile aggiungere il film finito, che non si è fatto, è tuttavia possibile annettere il testo di partenza, ovvero il romanzo. Trattandosi di strumenti di lavorazione, non sempre i materiali sono ordinati e rifiniti. Una prima partizione del dossier può infatti essere fatta sulla base della natura dei materiali: quelli destinati a una circolazione pubblica – ovvero la versione definitiva del trattamento, le note aggiuntive al trattamento stesso e la sceneggiatura – hanno un editing accurato; gli altri, più personali, sono spesso frammentari, ricchi di cor-

³ In effetti al momento l'unica data che si ricava dal dossier è quella contenuta sul frontespizio della prima versione dattiloscritta del trattamento, che reca due appunti di mano di Pinelli: “6 copie (una per me)” e “15 x 75 a Romanò”. Il trattamento deve essere stato quindi ricopiato in copisteria (nel dossier è presente in effetti un'altra copia dattiloscritta in forma più pulita e rilegata) e consegnato all'interlocutore – molto probabilmente Angelo Romanò, all'epoca dirigente Rai – nell'ottobre del 1975.

⁴ Comunicazione personale di Tullio Pinelli (2007).

⁵ Tutti i materiali sono conservati presso l'archivio privato dell'autore dell'articolo. Per la storia di questo archivio mi permetto di rinviare a Sainati (2013).

rezioni sia nei materiali scritti a macchina che in quelli scritti a mano. Una seconda partizione può poi essere fatta tra i materiali manoscritti, perlopiù di supporto (appunti relativi ai caratteri dei diversi personaggi, a singoli episodi, ad elementi nuovi raccolti da fonti diverse dal romanzo) e quelli dattiloscritti (scalette, trattamento, note aggiuntive, sceneggiatura). Questi due tipi di partizioni sono a prima vista interessanti perché delineano momenti diversi del processo di produzione e perché permettono anche di cogliere una sorta di modulazione della scrittura. Non sempre infatti Pinelli scrive nello stesso modo, sia dal punto di vista dell'organizzazione sintattica del discorso sia dal punto di vista della strutturazione narrativa.

Ritorneremo sulle questioni legate alla scrittura dopo aver analizzato il percorso narrativo che conduce Pinelli dal romanzo della Ginzburg alla sceneggiatura. Le chiavi di quel percorso ce le danno le Note aggiuntive al trattamento, un breve e denso documento di poche pagine (in tutto sei) che può fungere da vera e propria lezione di sceneggiatura. Costituendo una sorta di ponte tra la scrittura del trattamento e quella della sceneggiatura, le Note sottolineano gli aspetti della costruzione della storia già affrontati e anticipano i passaggi che restano da sviluppare nella fase successiva. Quanto a questi ultimi, le Note indicano in particolare tre nuovi episodi, assenti dal trattamento, che, se aggiunti nella sceneggiatura, rafforzerebbero il ruolo di Natalia⁶. Il lavoro già fatto, invece, riguarda una migliore definizione dei tratti di alcuni personaggi, in particolare quello della Narratrice, cioè la stessa Natalia, la quale nel romanzo ginzburghiano è lasciata molto in ombra e qui invece assume un rilievo assai maggiore, soprattutto attraverso l'inserimento di episodi legati alle sue relazioni con i familiari. Basterà un esempio per chiarire il ruolo che la Narratrice assume nel trattamento. Si tratta del fidanzamento di Paola, la sorella di Natalia, con Adriano Olivetti. Nel romanzo la vicenda è descritta con un tocco di velata ironia e in forma piuttosto elusiva:

Terminato il servizio militare, Adriano continuò a venire da noi la sera; e divenne ancor più malinconico, più timido e più silenzioso, perché si era innamorato di mia sorella Paola, che allora non gli badava. (p. 73)

⁶ I tre episodi riguardano rispettivamente la semisegreta attività di scrittrice di Natalia, il viaggio a Roma di Natalia con la Madre per perorare la causa di Alberto e Leone, arrestati (nel romanzo sono la Madre e il Padre ad andare a Roma), e i rapporti di Natalia con Leone. Da tutti e tre esce non solo rafforzata la presenza di Natalia, ma anche accresciuto il tono ironico e lievemente surreale del racconto: nel primo episodio, ad esempio, Mario, il fratello più vicino a Natalia, invia di nascosto una novella della sorella alla rivista *Grandi firme*, diretta da Pitigrilli e nota all'epoca per essere una pubblicazione assai libera e leggermente spinta. La novella viene pubblicata senza nome, e la rivista, che gira per casa, cade in mano al padre il quale, ignaro, la legge trovandola "mica male" e raccomandando però di non farla vedere alle ragazze di casa...

[...]

Adriano non venne arrestato, e partì per l'estero; e lui e mia sorella si scrivevano, essendosi fidanzati. Venne il vecchio Olivetti dai miei genitori, a chiedere, per suo figlio, la mano di mia sorella; venne da Ivrea in motocicletta, con un berretto a visiera, e con molti giornali sul petto: perché usava tappezzarsi il petto di giornali, quando andava in motocicletta, per il vento. Chiese la mano di mia sorella in un attimo; e poi però rimase ancora un pezzo in poltrona nel nostro salotto, trastullandosi con la sua barba, e raccontando di sé. (p. 85)

Questo passaggio del romanzo è emblematico poiché la Narratrice vi ha un ruolo di silenzioso testimone, limitandosi a raccogliere e ordinare le immagini che le scorrono davanti. Diverso è invece l'andamento dell'episodio nel trattamento:

Intanto, grazie a Proust, Verlaine, Casorati e la psicanalisi, succede qualcosa di nuovo, in famiglia: Paola si sta innamorando di Adriano.

Naturalmente, mio padre non lo sospetta nemmeno, perché Paola non ha mai preso sul serio quel timido, silenzioso, innamorato; e per mio padre, Paola è ancora una bambina. Il bello è che non se ne accorge nemmeno mia madre, svagata come sempre.

Mario è sicuramente al corrente di tutto, perché lui e Paola hanno sempre fatto lega; io, me ne accorgo presto, ma a me nessuno racconta niente, per tutti ci sono e non ci sono, sto a eguale distanza dagli uni e dagli altri, e mia madre, quando mi guarda, sospira tristemente, perché mi trova inelegante, e tanto meno femminile di Paola. Per mio padre, poi, io sono destinata a non sposarmi e restare in casa.

«Quella ci resta sulle croste...» – lo si sente dire qualche volta; ma senza malanimbo, anzi con una specie di soddisfazione, perché mio padre non ama che i suoi figli se ne vadano di casa.

Insomma, sono io che un bel mattino scopro Adriano e Paola abbracciati.

Mi dicono subito che si sono fidanzati; e che adesso bisogna farlo sapere alla mamma, e, ahimè, anche a mio padre. (pp. 17-8)⁷

Nel trattamento Natalia è l'asse portante della scena: è in rapporto a lei, che pare destinata a non sposarsi e vive in una sorta di perenne esclusione, che la vicenda ha una svolta. È la sua scoperta a far sì che si

⁷ Nel dossier ci sono due versioni del trattamento: una, con tutta probabilità scritta a macchina dallo stesso Pinelli, consta di 48 pagine (e contiene molte correzioni); l'altra verosimilmente copiata dalla copisteria e rilegata insieme con le Note aggiuntive, consta di 65 pagine. È a questa seconda versione che facciamo riferimento per la numerazione delle pagine. Lo stesso vale per le Note aggiuntive, presenti anch'esse in due versioni uguali, rispettivamente di 5 e 6 pagine. Anche qui per la numerazione faremo riferimento alla seconda versione.

cominci a immaginare di dover avvertire i genitori. Per una volta Natalia è la protagonista anziché la testimone, e questo riscatta un poco anche il suo sentimento di esclusione. La storia non è solo vista, è anche vissuta dalla parte della Narratrice. Tuttavia, questo stesso episodio cambia ancora nel passaggio alla sceneggiatura. Lì la scena della scoperta di Paola e Adriano abbracciati è infatti del tutto cancellata ed è semplicemente la madre a letto ad annunciare al padre il fidanzamento dei due ragazzi, provocando la sua irata reazione. In altri termini, nel passaggio dal romanzo al trattamento e quindi alla sceneggiatura si disegna progressivamente un'ossatura narrativa più robusta di quella del romanzo e d'altra parte meno disposta a concedere spazi ai passaggi di riflessione generale. La presenza più marcata della Narratrice nel trattamento serve a fornire un filo rosso che sostenga la costruzione di un impianto narrativo cinematografico, laddove il romanzo – che pure a grandi linee segue un percorso cronologico – si costruisce invece per piccoli affreschi che danno spazio ora a un personaggio, ora a un altro, ora a una riflessione d'insieme ecc. e che, proprio per questo, sono anche più liberi dal rispetto di un rigoroso ordine temporale. Sono le stesse Note aggiuntive, nelle righe finali, a confermare un simile progetto: “È bene precisare ancora una volta che il grosso problema del Trattamento, e che il Trattamento ha sostanzialmente risolto, era l’individuazione di un arco di racconto cinematografico” (p. 6). La sceneggiatura – che non è possibile in questa sede analizzare in dettaglio – costituisce poi un ulteriore passaggio in vista della strutturazione cinematografica della storia. Molte scene sono sviluppate attraverso i dialoghi e ulteriormente asciugate delle loro componenti riflessive. Il legame tra la storia della famiglia e la Storia (d’Italia e d’Europa) si rafforza e affianca la fitta rete di relazioni tra i vari personaggi. In questo senso, indicativo è il confronto tra i tre testi – romanzo, trattamento e sceneggiatura – a proposito della riflessione sul valore del lessico come patrimonio comune. Nel romanzo la riflessione, relativamente ampia, assume un tono antropologico:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. [...] Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esi-

stere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo. (p. 28)

Il passaggio ha una straordinaria intensità emotiva, ma è scarsamente adatto ad essere reso cinematograficamente. Così, il trattamento mantiene la riflessione, ma la riduce e la orienta in chiave narrativa, ancorandola all'uscita di casa da parte di Paola dopo il matrimonio con Adriano e accentuando il punto di vista della Narratrice:

Paola è uscita di casa; e noi, i superstiti, ritroviamo la nostra infanzia, la nostra giovinezza, in quelle frasi, in quelle parole, che ci farebbero riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio di una grotta, tra milioni di persone.

Forse sentiamo che la prima parte della nostra esistenza familiare si è chiusa, oggi, ma non sappiamo, non prevediamo nemmeno che cosa ci riserva il futuro. (p. 23)

Per quanto sia legata a un evento particolare, la riflessione mantiene ancora una vena esistenziale che non sarebbe stato facile rendere in una scena del film. Il trattamento sembra tradire la titubanza ad abbandonare un passaggio così lirico ed evocativo. Come se Pinelli cercasse, in questa fase, di mantenere il sapore di una scena così "sonora", legata com'è all'evocazione del lessico familiare, senza tuttavia pervenire a darle un'adeguata traduzione visivo-narrativa. Infatti in sceneggiatura tutto il passaggio salta completamente. Il ruolo di pausa e di ritmo che queste riflessioni assolvono nel romanzo è affidato piuttosto, nella sceneggiatura, alla voce narrante. E tutto il film si configura allora come un susseguirsi di scene collegate tra loro dalla voce della Narratrice (che in sceneggiatura assume il nome di Maria al posto di quello di Natalia). Un appunto manoscritto di Pinelli nel dossier è rivelatore in tal senso:

Grossi blocchi, legati dalla voce – ciascuno centrato su una situazione base. (v. per es. *Amarcord*, l'episodio del matto o quello della famiglia e olio di ricino).

(Eventualmente, rivedere *Amarcord* – o comparare sceneggiatura).

Il riferimento al film di Fellini (uscito nel 1973, pochi anni prima del lavoro su *Lessico famigliare*) è essenziale per cogliere il percorso genetico del film. La descrizione d'ambiente, che nel romanzo della Ginzburg ha un ruolo importante come modulatore affettivo degli eventi, si ibrida nel trattamento con una componente narrativa più accentuata, e tende ad essere sostituita nella sceneggiatura da piccole o grandi storie che compongono la traiettoria narrativa del film. Un po' come accade in

Amarcord, nel quale è la dimensione narrativamente autoconclusa dei singoli episodi a costituire il filo rosso del film.

Un ultimo esempio comparativo servirà a individuare meglio i termini di questa transizione dal romanzo alla sceneggiatura passando attraverso il trattamento. L'inizio della storia è sensibilmente diverso nei tre testi: il romanzo, infatti, si apre con una evocazione d'ambiente, nella quale prevale più la dimensione abituale e ricorsiva di quanto viene narrato che gli accadimenti di un singolo episodio:

Nella mia casa paterna, quand'ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: – Non fate malagrazie!

Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: – Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! Non fate potacci!

Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire.

Diceva: – Voialtri non sapete stare a tavola! Non siete gente da portare nei loghi!

E diceva: - Voialtri che fate tanti sbrodeghezzi, se foste a una *table d'hôte* in Inghilterra, vi manderebbero subito via.

Aveva, dell'Inghilterra, la più alta stima. Trovava che era, nel mondo, il più grande esempio di civiltà.

Soleva commentare, a pranzo, le persone che aveva visto nella giornata. Era molto severo nei suoi giudizi, e dava dello stupido a tutti. Uno stupido era, per lui, «un sempio». Oltre ai «sempi» c'erano i «negri». «Un negro» era, per mio padre, chi aveva modi goffi, impacciati e timidi, chi si vestiva in modo inappropriato, chi non sapeva andare in montagna, chi non sapeva le lingue straniere. (p. 9)

Il trattamento, per parte sua, mantiene questi riferimenti al lessico familiare, ma li incastona in un pranzo preciso, imprimendo nella scena un maggior vigore narrativo:

«Non fate malagrazie!... Sempre sbrodeghezzi!... Voialtri non sapete stare a tavola!... Non siete gente da portare nei luoghi!...».

Il Professore, mio padre, – capelli rossicci a spazzola, sopracciglia folte – stamattina cerca di controllarsi, perché c'è a pranzo con noi un amico di mio fratello Gino, Adriano: sono tutti e due in divisa di allievi ufficiali, della Scuola di Moncalieri, e mio Padre ha un certo misterioso rispetto per quel ragazzo dagli occhi svagati e dall'aspetto distratto. Gino, del resto, è il suo preferito; ma quando qualcuno di noi lascia cadere una posata o mette il pane nella salsa, non sa trattenersi e scatta. Questa volta il colpevole è mio fratello Mario, che si accarezza la mascella sogghignando.

«Non sanno stare a tavola. Non si possono portare nei luoghi», ripete,

come a giustificarsi, verso Adriano; che per parte sua non ha notato nulla e non sa nemmeno di che cosa si stia parlando. (p. 1)

Infine la sceneggiatura rinuncia completamente a questo *incipit*, e sposta la vicenda all'ottobre 1922, evocato da una didascalia iniziale. La scelta è quindi in primo luogo quella di collocare l'inizio della storia in un momento ben identificato della Storia, alla vigilia della marcia su Roma (e questa scelta si ripeterà all'inizio di ognuna delle successive due puntate del film, con l'indicazione in didascalia, rispettivamente, del 1931, momento dell'imposizione dell'obbligo di giuramento di fedeltà al fascismo da parte dei professori universitari; e del 1937, momento dell'uscita dell'Italia dalla Società delle Nazioni). In secondo luogo la scena di apertura si caratterizza per i suoi toni subito accesi⁸:

SCENA 1. GIARDINO E CASA DI VIA PASTRENGO A TORINO. EST. GIORNO

Un vasto giardino, silenzioso e un po' triste, in una tranquilla, e un po' triste strada di Torino, dalla quale il giardino è separato da una cancellata. Al centro, una vasca con fontana, in cemento senz'acqua.

È inverno, un mattino d'inverno. Gli alberi sono spogli e rigidi nel freddo.

Al fondo del giardino, una casa di tipo residenziale, a soli tre piani. Intorno, altre case, più alte e più vecchie.

Dal giardino, per alcuni scalini, si sale ad una vasta veranda vetrata che occupa quasi tutta la facciata del pianterreno.

VOCE: *La nostra casa, in via Pastrengo a Torino, era molto grande, con un giardino, una veranda e un cortile. Però era molto buia.*

SCENA 2. CASA VIA PASTRENGO. INT. GIORNO

L'interno della veranda, poi della camera da pranzo e del corridoio: stanze grandi, semibuie, ancora deserte perché tutti sono a letto.

Una quieta casa borghese della Torino 1920.

Dalla stanza da bagno, ch'è in fondo al corridoio, giunge improvviso e selvaggio, a rompere il silenzio, con lo scroscio della doccia, il lungo grido del Padre.

Nella sua camera, Maria è a letto e si raggomitola ancora di più sotto le coperte.

VOCE: *Estate e inverno, mio padre faceva, al mattino, una doccia fredda...*

Ora dalla stanza da bagno esce, avvolto nell'accappatoio e grondante d'acqua, il Padre, che soffregandosi energicamente va verso la cucina e vi entra.

⁸ La sceneggiatura è scritta "all'italiana", cioè con una divisione verticale del foglio in due colonne, quella di sinistra essendo riservata alle indicazioni visive, quella di destra alle indicazioni sonore. Qui per comodità la trascriviamo eliminando la doppia colonna e segnalando in corsivo i dialoghi.

Si avvicina al tavolo, e cautamente svolge una specie di vecchio scialle di lana che copre un recipiente pieno di un liquido bianco-giallastro.

Il Padre lo esamina, prima sospettoso, poi incollerito. Lancia un urlo
PADRE: Lidia!... Il mezzorado non è venuto!

All'urlo, sulla porta della stanza da letto della donna di servizio, è apparsa, ancora semivestita, la Natalina.

Il Padre, senza rivolgersi direttamente a lei, ma fulminandola con lo sguardo, grida, dirigendosi verso la camera matrimoniale con il vasetto in mano.

PADRE: Quella demente della Natalina!... Non l'ha coperto bene!...

La Natalina non si turba affatto; è come se il padrone non avesse parlato di lei.

Mentre il Padre, col suo vasetto, attraversa il corridoio, è quasi investito da Mario e Alberto, che in pigiama si stanno precipitando verso la stanza da bagno.

Il Padre, senza badare a loro, entra come un uragano nella camera matrimoniale; dove la Madre è ancora in letto, semiaddormentata.

PADRE: La tua cara Natalina!... Non è venuto, il mezzorado! È una demente!...

MADRE (balbettando nel dormiveglia): Ma Beppino... Ieri... Ieri era buono.

Ma è interrotta dal fracasso di una lite violenta, nel corridoio.

VOCI DI MARIO E ALBERTO: Tocca a me!... Via via!... Ci sono prima io!... Tocca a me!... Il bagno oggi lo faccio io!

La Madre si alza a sedere sul letto.

Davanti alla porta del bagno, infatti Mario e Alberto stanno accapigliandosi: ora la lite si è trasformata in una lotta selvaggia. I due si picchiano senza misericordia.

Sulla porta della camera matrimoniale appare la Madre, in camicia da notte che grida

MADRE: Mario!... Alberto!... Basta!... Fermi!...

Ma i due continuano a battersi selvaggiamente

MADRE: Beppino!... Corri!... Corri!... Si amazano!...

VOCE: Nello spavento mia madre diceva "amazano" trascurando le doppie...

Il Padre, ancora con la ciotola del mezzorado in mano, sbuca dalla camera matrimoniale urlando

PADRE: Mario... Alberto!... Mascalzoni!... Farabutti!... Barabba!...

Il film comincia dunque con una sequenza narrativamente forte, che non rinuncia a introdurre alcuni elementi lessicali tratti dal romanzo (il mezzorado – su cui protesta il Padre, cioè lo yogurt – amazano, barabba), ma li inserisce in un attacco più netto sul piano del racconto fattuale. Se il romanzo si apriva con una descrizione d'ambiente e il trattamento con una descrizione d'ambiente narrativizzata, la sceneggiatura dà subito avvio alla storia, che colloca sul sottofondo della Storia (e nel seguito le interferenze della Storia saranno frequenti).

Gli elementi del dossier genetico permettono dunque di individuare un percorso creativo che va in direzione di una progressiva cinematografiz-

zazione della materia narrata, cioè di una sempre più affinata precisazione di un arco di racconto cinematografico attraverso processi di selezione, di interpolazione, di ridefinizione. La ricerca di un simile percorso ha delle ricadute significative anche sul piano della scrittura pinelliana. Da tale punto di vista gli appunti manoscritti sono assai utili poiché rivelano una scrittura fluida e libera, una scrittura diversa da quella più tecnica e controllata dei vari testi a destinazione pubblica (trattamento, sceneggiatura ecc.), una scrittura che cerca. Potremmo anzi individuare almeno due linee nella scrittura di Pinelli, sul piano genetico: da una parte una scrittura che cerca appigli narrativi: molti appunti riprendono spunti tratti dal romanzo e/o da altre fonti, tra le quali quasi sicuramente le conversazioni con l'autrice, e tendono a *strutturare*, naturalmente a livello di primissimo abbozzo, il racconto. Si veda ad esempio questo appunto:

Casa. Telefonata madre. Madre gironzola per casa, si misura la febbre, va da Natalina. Va dalla Rina. Finalmente esce (?), andare da Mario.

Escono incontrano Vittorio Mario con Leone.

“Chi è?” Natalia spiega (Mario le ha detto)

Gita in tram. Parla dei figli ecc.

D'altra parte, un'altra linea di scrittura è quella che cerca di catturare notazioni di carattere, pensieri, suggestioni. Qui la scrittura, più che a strutturare, tende a *stratificare* la costruzione dei personaggi, magari anche con elementi che non necessariamente confluiranno in episodi della sceneggiatura, ma che servono tuttavia a dare uno spessore psicologico a ciascuno di loro. Anche qui un esempio basterà per rendere l'idea di questo processo:

Ho sentito dire che di tutto si può fare una storia, anche del viaggio d'una formica lungo le crepe d'un muro. Per molto tempo mi sono chiesta quale storia era mai possibile scrivere sul viaggio di una formica. Non mi veniva in mente che una storia sommamente noiosa (e il romanzo *Ciondolino*, libro per ragazzi sulla vita delle formiche).

In entrambi i casi la scrittura si scioglie, prima di riprendere l'avventurosa via della narrazione per il cinema.

Nota conclusiva

L'attraversamento del dossier del progetto cinematografico di *Lessico familiare* che abbiamo proposto permette di vedere bene la differenza

tra un percorso *author-oriented* e un percorso *writer-oriented*. Se avessimo voluto cercare l'*auctoritas* del testo, la sua autorità e al tempo stesso la sua autorialità, avremmo potuto rilevare meglio gli elementi che accostano questo prodotto ad altri lavori dello stesso autore, trovare elementi di continuità, di poetica, di stile. Ciò che qui premeva era invece una ricerca sulla scrittura intesa come processo, un processo faticoso e contrastato, nella convinzione che è in qualche modo nel suo ondeggiamento, nella sua difficoltà, nel suo cercare cercare cercare, quindi propriamente nell'attività dello scrittore, che si radica poi la sua eventuale autorialità.

La critica genetica ha molto da apportare alla ricerca sul cinema, in primo luogo per superare il fetuccio del testo. Lavorare sulla produttività della scrittura vuol dire anche rivolgersi al desiderio. “Il testo che scrivi deve darmi la prova di *desiderarmi*. Questa prova esiste: è la scrittura”, afferma Barthes (1975, p. 6). La scrittura come luogo del movimento, il movimento nel quale il testo cerca il proprio oltre.

Riferimenti bibliografici

- Barthes R. (1975), *Il piacere del testo*, trad. it. Einaudi, Torino.
- De Biasi P. M. (2011), *Génétique des textes*, CNRS, Paris.
- Fellini F. (1983), *Moraldo in the City and A Journey with Anita*, ed. J. C. Stubbs, University of Illinois Press, Urbana-Chicago.
- Ferrer D. (2010), *Critique génétique et philologie: racine de la différence*, in “Genesis”, Paris, 2010, 30, pp. 21-3.
- Ferrer D. (2011), *Logique du brouillon*, Seuil, Paris.
- Ginzburg C. (2000), *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti emblemì spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, pp. 158-209.
- Ginzburg N. (1963), *Lessico famigliare*, Einaudi, Torino.
- Jeannelle J.-L. (2012), *La critique génétique existe-t-elle?*, in “Critique”, Paris, 2012, n. 778, pp. 230-42.
- Pasolini P. P. (1972), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.
- Sainati A. (2013), “Napoli-New York”, un film in progress, in F. Fellini, T. Pinelli, “Napoli-New York”. Una storia inedita per il cinema, a cura di A. Sainati, Marsilio, Venezia, pp. 9-60.
- Vanoye F. (1998), *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, metodi*, trad. it. Lindau, Torino.