

ENNIO FLAIANO E I SETTANT'ANNI DI *TEMPO DI UCCIDERE*: IL TRATTAMENTO 'DIMENTICATO'

Fabrizio Natalini

Abstracts

Il saggio ricostruisce la storia del trattamento cinematografico che lo scrittore Ennio Flaiano trasse dal suo romanzo *Tempo di uccidere*, vincitore del premio Strega nel 1947, per il regista americano Jules Dassin, agli inizi degli anni '50. Come a volte avviene nel mondo del cinema, la pellicola non venne realizzata e solo molti anni dopo, nel 1989, Giuliano Montaldo ha realizzato un film dal romanzo di Flaiano, ignorando quel primo trattamento.

The essay reconstructs the history of the film script that the writer Ennio Flaiano drew from his novel *Tempo di uccidere* (*The Short Cut*), winner of the Strega award in 1947, for the American director Jules Dassin, in the early 1950s. It sometimes happens in the world of cinema, the film was not made and only many years later, in 1989, Giuliano Montaldo made a film from the novel by Flaiano, ignoring the first script.

Parole chiave:

Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*, Sceneggiatura cinematografica, *The Short Cut*, Movie Script.

Contatti

natalini@uniroma2.it

Nel maggio del 2017 ero stato invitato a partecipare al Convegno Internazionale "Un buon scrittore non precisa mai", organizzato per i settant'anni di *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano. L'appuntamento – organizzato dai colleghi letterati Srećko Jurišić, Andrea Lombardinilo e Andrea Gialloredo – si sarebbe poi tenuto presso l'Università di Chieti, nell'Aula multimediale del Rettorato. Per motivi di salute ho mancato l'importante appuntamento, ma quella che segue è la relazione che avevo preparato per il piacevole incontro.

Non starò, in questa sede e di fronte a questo palco di colti letterati, a ricostruire la storia del romanzo *Tempo di uccidere*, con cui Flaiano vinse nel 1947 il neonato premio Strega. Credo che tutti voi ne sappiate tanto quanto me, se non di più. Quale studioso di Storia del cinema posso solo aggiungere qualcosa per quanto riguarda l'infelice storia del trattamento che lo stesso Flaiano trasse dal suo libro, nel 1952.

Come si sa, nell'ottobre del 1935 lo scrittore era partito per l'Africa, col grado di sottotenente, per la Campagna d'Etiopia. In un'intervista, rilasciata nel 1972 ad Aldo Rosselli, e comparsa su «Aut» si legge: «Una guerra cui ho preso parte e che mi ha portato ventiquattrenne a ripudiare il fascismo e a desiderare che la cosa finisse, brutalmente, nella sconfitta».¹ Durante la guerra d'Etiopia tenne un diario, la prima traccia da cui trasse l'ispirazione di *Tempo di uccidere*. Il testo² è stato pubblicato per la prima volta col titolo

¹ E. FLAIANO, *Opere, Scritti Postumi*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Bompiani, Milano 1988, p. 1210.

² Sedici fogli, scritti *recto* e *verso*, ora in FLAIANO, *Opere. 1947-1972*, a cura di Corti e Longoni, Bompiani, Milano 1990, pp. 259-282. Si tratta di una successione di appunti in ordine cronologico, dall'arrivo a Massaua, il 13 novembre del 1935 fino all'ultima tappa, a Adi Onfito, il 27 aprile dell'anno successivo, pubblicati postumi ne «Il Mondo», il 5 e il 17 luglio 1973. Il taccuino si apre con l'elenco di tutte le località viste dall'autore. Sono note colme di stima per gli abissini e molto critiche nei confronti delle imprese coloniali e della vita militare.

Aethiopia. Appunti per una canzonetta 1935-1936, in appendice all'edizione Rizzoli di *Un bel giorno di libertà*.

È evidente, nell'intervista di Rosselli, lo stato d'animo di Flaiano che, nella difficile situazione africana, oltre a riempire il suo tempo scrivendo *Aethiopia* o traducendo *Il corvo* di Edgar Allan Poe, cerca conforto nell'amico pittore Orfeo Tamburi, scrivendogli il 26 febbraio 1936:

Ti assicuro, mio caro, che non c'è parola che possa descrivere la nostra sofferenza. Si vive con l'acqua contata, sotto un sole che non perdona, sui monti che sembrano delle fortezze naturali, con il pericolo continuo di una fucilata alle spalle che ci levi di mezzo stupidamente. Se non si avesse della fede, molta fede e molta volontà, ci sarebbe da desiderarla, questa fucilata.³

Nel 1938 ritorna dall'Africa con un esaurimento nervoso e rientra per un breve periodo a Pescara, facendo un ultimo tentativo di riaggregarsi alla famiglia; ma il 15 febbraio muore la madre Francesca e, da questo momento, egli tornerà sempre più raramente alla casa natale.

Qualcosa dell'esperienza africana già torna nella collaborazione di Flaiano alla scrittura del copione di *Inviati speciali* (1943), un film diretto da Romolo Marcellini, tratto da un soggetto di Asvero Gravelli, e sceneggiato dall'abruzzese con il regista, Virgilio Lilli, Alberto Consiglio, Romolo Marcellini e Giuseppe Castelletti.

L'idea di questi due *Corrispondenti di guerra* – era questo il primo titolo ipotizzato – che s'innamorano l'uno dell'altra dagli opposti fronti militari, poteva mostrare un punto di vista originale sulla guerra. Ma non fu così, purtroppo, anche se Pietro Bianchi, sul «Bertoldo» del 25 giugno 1943, attribuisce la responsabilità dell'insuccesso principalmente agli interpreti: «La protagonista è soprattutto una sciagurata, non una creatura d'amore. Per due volte si comporta nel film più che da innamorata, da invasata. [...] Questi attori forse non hanno mai visto un giornalista da vicino».⁴ Qualcosa di analogo racconta anche il regista, liquidando la protagonista con un «purtroppo ho avuto un'attrice che è stata una fregatura: Dorothea Wieck, indubbiamente famosa, bella. Soltanto che quando è arrivata le era scomparsa la faccia. Non si poteva più fotografare, insomma era invecchiata di colpo».⁵

La collaborazione dell'abruzzese con Marcellini presenta un aspetto non molto sottolineato: nei titoli di testa del film Flaiano appare nel ruolo di «aiutoregista». Alcune fonti⁶ riportano lo stesso dato anche per il precedente *Pastor Angelicus* (1942), sempre diretto da Marcellini, il che dimostrerebbe un suo interesse per la regia già agli inizi della carriera, favorito in queste occasioni dall'ottimo rapporto fra i due uomini: all'epoca dei fatti, Marcellini e sua moglie Odilla erano appena stati i padrini della figlia di Flaiano, Luisa della Lelè,⁷ nata nel novembre del 1942 e la loro amicizia e collaborazione continuerà nel tempo.

Nel marzo del 1947 Flaiano consegna a Longanesi *Tempo di uccidere*, con cui lo scrittore vince il primo «Strega», con una netta vittoria, ricevendo novantadue schede a suo favore, contro le trentaquattro di Libero Bigiaretti.

A distanza di tre anni, il 10 maggio del 1950, Flaiano riceve una lettera del regista americano Jules Dassin che, dopo avere affermato che *Tempo di uccidere* è un capolavoro,⁸ lo informa dello sviluppo della sceneggiatura che ne sta traendo, assicurandogli «that the integrity of the book shall be zealously guarded».⁹

Dassin si sofferma su alcune difficoltà nell'adattamento relative ai luoghi, ai personaggi e ai ruoli dei protagonisti. Si impegna, infine, a inviargli, quanto prima, un «complete production plan».¹⁰

³ FLAIANO, *Soltanto le parole Lettere di e a Ennio Flaiano*, Bompiani, Milano 1994, p. 11.

⁴ *Uno scrittore per il cinema: Ennio Flaiano*, in *I Quaderni del Cineclub Lumière*, n. 5, testi di R. Venturelli, Cineclub Lumière, Genova 1982, p. 15.

⁵ S. MICHELI, *Un neorealista della prima ora. Intervista a Romolo Marcellini*, in «Cineclub Rivista trimestrale di cinema», n. 39, luglio-agosto-settembre 1998, p. 43.

⁶ Sia *I film di Flaiano* – in Lida Buccella, (a cura di), *Ennio Flaiano e la critica. Ricognizioni bibliografiche (1946-1992)*, Edizars-Oggi e Domani, Pescara 1993 – che Francesco Savio, nel suo *Ma l'amore no. Realismo formalismo propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano 1975, oltre che nominarlo fra gli sceneggiatori, riportano: «Aiuto-regia Ennio Flaiano». Lo stesso dato è confermato dall'archivio della Banca Dati della «Rivista del Cinematografo».

⁷ Cfr. *Quaderno di Lè-Lè*, in FLAIANO, *Cristo torna sulla Terra*, a cura di D. Rüesch, Lugano, in «I Quaderni di «Cartevive»», 2000, p. 21.

⁸ *Tempo di uccidere* fu tradotto da Stuart Hood e pubblicato nel 1949 in Gran Bretagna dalla casa editrice londinese Lehmann con il titolo *Mariam* e l'anno successivo negli Stati Uniti d'America dalla casa editrice Pellegrini and Cudahy di New York con il titolo *The short cut (La scorciatoia)*.

⁹ FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit. p. 29.

A distanza di due settimane dalla lettera, il 26 maggio, lo scrittore gli risponde, con una nota decisamente cordiale, il cui contenuto permette di approfondire il rapporto di Flaiano con la scrittura cinematografica:

Io non tengo in particolare all'Abissinia, anche perché il luogo nel mio romanzo ha una funzione puramente indicativa. Tutta quella tragedia potrebbe essere successa in una stanza. Ho pensato a lungo a ciò che mi dice per la fine. So che il cinema ha delle esigenze diverse dalla narrativa e capisco che Lei senta bisogno del dramma. Ma, come nella pittura io credo che sia questione non di colori, ma di toni. Si può arrivare a una conclusione drammatica senza ricorrere ad un'azione drammatica ed io credo che il pubblico sia abbastanza maturo per l'esperimento. Nel mio libro la conclusione drammatica è questa: il protagonista, alla fine, ha di nuovo il sospetto di non essere guarito. Forse non si tratta più di lebbra, si tratta di un male più sottile e invincibile ancora, quello che ci procuriamo quando l'esperienza ci porta cioè a scoprire quello che noi siamo veramente. Io credo che questo sia non soltanto drammatico, ma addirittura tragico.¹¹

A questo segue una dichiarazione di ammirazione per i film di Dassin, «perché si distaccano dalla narrativa cinematografica abituale, perché i personaggi sono visti e fissati dall'interno [...] perché rompono ogni convenzione e offrono allo spettatore una nuova versione dei personaggi».¹² Flaiano stimava il regista, che aveva debuttato a venticinque anni con la compagnia dell'Yiddish Theatre di New York e che, durante il conflitto mondiale, si era distinto per alcuni film di azione antinazisti (*Nazi Agent* e *Reunion in France*, entrambi del 1942). Subito dopo la guerra aveva realizzato due *noir* classici del cinema hollywoodiano *Brute Force* (1947) e *The Naked City* (1948). Nel 1950, dopo essere stato denunciato come comunista da Edward Dmytryk al Comitato per le Attività Antiamericane (HUAC), si sarebbe poi rifugiato in Europa, su suggerimento del produttore Darryl Zanuck della Fox, che lo mandò a Londra a dirigere il film *I trafficanti della notte* (1950).

Flaiano scrive ancora:

Scrivendo il mio romanzo io non pensavo affatto che un giorno avrebbero potuto farne un film, ma sono certo che un film dal mio romanzo nessuno può farlo meglio di Lei. Se Lei avrà la bontà di mandarmi un piano cinematografico o, come si dice, un treatment, io sarò veramente lieto di collaborarvi. Voglio dire che Le dirò francamente la mia opinione. L'essenziale è fare un film in buona fede. Il pubblico è molto sensibile alla lealtà e Lei questo ha dimostrato di capirlo con le Sue opere di cui sono un sincero ammiratore. Posso dirle che in Italia i critici migliori e i migliori uomini di cinema l'ammirano altrettanto? Voglio dirle anche un'altra cosa: io non sono uno di quegli autori che 'difendono' la loro opera. So che un direttore può vedere le cose diversamente da un autore e prendere ciò che gli occorre, gettando via il resto. Prenda pure dal mio libro ciò che Le occorre, purché ne salvi lo spirito.¹³

La lettera si conclude con: «Credo, signor Dassin, che ci scriveremo presto sull'argomento. E spero che il contratto ora sia stato regolato e che Lei possa lavorare tranquillamente. Mi creda sono il suo devotissimo».¹⁴

Nonostante la devozione dello scrittore, il *production plan* non fu mai trasformato in film.

In una nota alla lettera di Flaiano, Diana Rüesch, curatrice del volume con Anna Longoni, nonché conservatrice responsabile dell'Archivio Prezolini di Lugano,¹⁵ scrive che il motivo fu che lo scrittore «non seguì da vicino la trattativa».¹⁶

Va inoltre aggiunto che la corrispondenza con Dassin nasce quando il regista viveva ancora a Hollywood, come si evince dalla carta intestata della sua lettera «Twentieth Century-Fox Corporation/STUDIOS/BEWERLY HILLS, CALIFORNIA».¹⁷ È facile intuire come i suoi progetti si siano modificati dopo il suo forzato trasferimento londinese.

Tornando alla lettera di Flaiano è evidente che, nel cedere *Tempo di uccidere* a Dassin, lo scrittore decide di dare la sua opera *in toto*. Pienamente cosciente della diversità dei ruoli fra «direttore» e «autore»,

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, pp. 29-30.

¹² *Ivi*, p. 30.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Dove è conservato il Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano, che contiene la più gran parte degli archivi flaianei, fra cui la documentazione relativa alla sceneggiatura che nel 1952 Flaiano trasse da *Tempo di uccidere*.

¹⁶ FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit., p. 443.

¹⁷ Cfr. Nota 22 di FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit. p. 442.

invita il regista a prendere ciò che gli «occorre, gettando via il resto. Prenda pure dal mio libro ciò che Le occorre, purché ne salvi lo spirito».

Ma l'infelice storia del sofferto adattamento cinematografico di *Tempo di uccidere* non finisce qui. Scrive ancora Diana Rüesch:

Una seconda delusione, peraltro cronologicamente antecedente, venne a Flaiano da *Tempo di uccidere*, unico suo romanzo uscito nel 1947, da lui elaborato in trattamento cinque anni più tardi. Nonostante il successo del libro, subito tradotto, nel giro di pochi anni, in varie lingue (inglese, svedese, francese, spagnolo, tedesco e portoghese) e vincitore della prima edizione del Premio Strega nel 1947, la progettazione del film si trascinò, contorta ed inconcludente [...] per quasi quarant'anni, dal gennaio 1950 al 1989. Con un'ultima beffa, aggiungiamo, poiché il regista Giuliano Montaldo – e questo senza volerne giudicare in sé la riuscita o meno – non tenne in alcuna considerazione il trattamento a suo tempo allestito da Flaiano.¹⁸

In una lunga Nota alla lettera di risposta di Flaiano a Dassin del 26 maggio 1950 Diana Rüesch ricostruisce con precisione la complessa vicenda:

La prima notizia concreta, attingendo alle carte del Fondo Flaiano, che si ha riguardo all'idea di Flaiano di realizzare in film *Tempo di uccidere*, sta in una lettera (datt. su due facciate), datata 12 gennaio 1950, che l'editore americano del romanzo, Pellegrini & Cudahy, gli invia. In essa, a un certo punto, l'editore, nella persona di Sheila Cudahy, scrive: «Regarding the question of movie rights, we were informed that Longanesi controlled these rights but it is possible that the English agent himself did not have the correct information». Il progetto di far dirigere una versione cinematografica di *Tempo di uccidere* a Jules Dassin (due furono i contratti per i diritti del romanzo tra Flaiano e Jules Dassin con Lewis Milestone: uno del 15 giugno 1950, l'altro del 25 aprile 1951) non andò in porto anche perché Flaiano non seguì da vicino la trattativa. Lo scrittore decise così, nel 1952, di scrivere egli stesso un trattamento (inedito, 100 fogli datt., conservato nel Fondo Flaiano) dal suo romanzo, cercando di realizzare il film con una produzione italiana. Il 25 novembre 1952 Flaiano cede un'opzione sui diritti cinematografici del suo romanzo ad Attilio Riccio per un film diretto da Marcello Pagliero. L'opzione, a titolo gratuito, scadeva il 15 febbraio 1953. In essa Flaiano aggiunse: «[...] Con la presente mi impegno anche a svolgere un trattamento del romanzo, di circa 70 pagine, entro il 25 dicembre 1952; e, avuto il vostro benestare, di proseguire nella sceneggiatura che dovrà esservi consegnata non oltre il 15 febbraio 1953. [...] Dato il particolare carattere del film, pongo come condizione e Voi l'accettate, che la sceneggiatura sia firmata esclusivamente da me e dal collaboratore principale e regista del film stesso, Marcello Pagliero. [...]» (1 vel. datt.). Non si ha più alcuna notizia della vicenda fino al 1956, quando Flaiano cede l'opzione alla Prima-Film di Parigi, società appartenente, come le successive di cui diremo tra poco, a Darryl F. Zanuck, rappresentata da Henri Bérard. L'accordo (lett. datt. della Prima-Film su tre facciate, datata 20 febbraio 1956) prevede la cessione dei diritti cinematografici mondiali del suo romanzo edito in Francia da Gallimard col titolo *Le chemin de traverse*. I diritti furono poi ceduti, in data 9 luglio 1959, dalla Prima-Film alla Jackie Production (Michel Bernheim e Nello Boner). Il 2 giugno 1960 passarono dalla Jackie Production alla Darryl Zanuck Production, e da questa, il 22 luglio 1962, alla 20th Century Fox. Tutte e quattro le società citate appartenevano a un unico proprietario, Darryl Zanuck, mentre i loro rappresentanti altro non erano che dei prestanome. Zanuck commissionò subito tre copioni e quando passò alla Fox ne fece scrivere altri due (queste cinque sceneggiature americane sono ora conservate nel Fondo Flaiano). Nel 1964 Francesco Rosi cercò di realizzare *Tempo di uccidere* con Zanuck, dopo aver girato *Il momento della verità*. Zanuck però voleva ambientare la storia in Lucania, ma Rosi non era d'accordo. Rosi fece anche dei sopralluoghi in Etiopia, ma i due non riuscirono comunque ad accordarsi. Incontratisi per caso molti anni dopo, Rosi ricorda che Zanuck gli dette ragione ammettendo che *davvero* il film *non* avrebbe potuto essere ambientato in Lucania. La William Morris, in una delle tante trattative, ritenne che la sola soluzione possibile fosse un accordo con la Fox, proposto nel gennaio 1974, che il produttore non accettò. Nel giugno del 1974 Lù Leone e Giovannella Zannoni che avevano ottenuto una opzione, cercarono di produrre il film, per rinunciarvi quasi subito, dopo aver ricevuto, attraverso la William Morris, un telegramma, il 3 giugno 1974, che comunicava: «[...] right are owned in perpetuity [by U. S. Company] which means forever [...]». Anche gli eredi Flaiano fecero un tentativo per sbloccare la situazione scrivendo alla Fox in data 7 agosto 1975: senza tuttavia ottenere risposta. Fallito il tentativo di Rosi, fu la volta di Valerio Zurlini che, nel 1976, dopo *Il deserto dei tartari*, era intenzionato a dirigere *Tempo di uccidere*: invano. *Tempo di uccidere* rimase “arenato” ancora per circa dieci anni. Poi, tra il 1986 e il 1987, Giancarlo Bertelli (organizzatore e curatore, con Pier Marco De Santi, della Mostra itinerante *Omaggio a Flaiano* inaugurata a Locarno nel 1986), che stava cercando di acquisire i diritti cinematografici dalla 20th Century Fox per una produzione europea, contattò (ancora) Francesco Rosi, Nelo Risi e Ettore Scola: tutti e tre rifiutarono a causa di altri impegni. Nel 1987, grazie proprio alla negoziazione di Bertelli – che nel cast tecnico del film appare come produttore associato – la Ellepi Film, appartenente al produttore italiano Leo Pescarolo, riuscì finalmente a ottenere i diritti cinematografici di *Tempo di uccidere*. Il film, diretto da Giuliano Montaldo, venne realizzato nel 1989 e

¹⁸ RÜESCH, *Introduzione*, in FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit. p. XV.

presentato al Festival di Venezia. La sceneggiatura affidata a Furio Scarpelli, Paolo Virzì, Giacomo Scarpelli e Giuliano Montaldo non ha tenuto conto del trattamento elaborato da Flaiano nel 1952.¹⁹

Sette anni dopo queste parole, nel 2001, è stato pubblicato il volume flaiano *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, che contiene il trattamento di *Tempo di uccidere*.²⁰

Si tratta di 100 fogli dattiloscritti, conservati presso il Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano e l'edizione del libro è stata curata da Diana Rüesch.

Confrontando il racconto, il trattamento scritto da Flaiano e il film diretto poi da Montaldo e sceneggiato dal regista con Furio e Giacomo Scarpelli e Paolo Virzì, si evince che il romanzo è scritto in prima persona al passato, il trattamento in terza persona al presente, mentre nella sceneggiatura ci sono due voci narranti (il tenente e il sottotenente) con un continuo utilizzo di *flash-back*, assenti nei due testi primari, di cui uno indubbiamente 'ignorato'.

Nel suo trattamento Flaiano «ha sempre avuto bene in mente che la vicenda era da esporre *per lo schermo*, da *vedere* e da *ascoltare*, non più da leggere».²¹ Per ottenere questo ha deciso di sveltire la storia, che nel libro dura oltre cinque mesi e nel trattamento un solo mese circa, trasformando le sette parti del romanzo, suddivise in trentanove capitoli spesso descrittivi, in sei sequenze (da A ad E) che contengono sessantaquattro dinamiche sottosezioni. Inoltre il capitolo finale del libro «non è considerato nel trattamento dove l'autore preferisce concludere meno amaramente la vicenda col perdono».²²

Tornando a Montaldo, secondo la Rüesch

Il film è molto più 'affollato', l'attore principale non è adatto a rendere la drammaticità che occorre al personaggio del tenente, il sottotenente risulta troppo importante rispetto al ruolo che detiene sia nel romanzo che nel trattamento di Flaiano, oltre ad apparire quasi caricaturale, il paesaggio è troppo 'esotico'.²³

Difficile non concordare con queste parole. Il regista stesso, anni dopo, intervistato al riguardo, quasi giustificandosi così ricorda questa esperienza, evidenziando le difficoltà di realizzazione:

L'avevo letto all'uscita, direi proprio, del libro, del grande successo il libro col premio Strega. Da ragazzo non potevo non essere attratto da un libro di quale tanto si parlava, ma che raccontava per la prima volta. Leggevo un Africa, questa, l'avventura italiana in Africa in un modo così straordinariamente sofferto. L'attenzione a un racconto nostro dell'avventura coloniale mi affascinava da una parte, dall'altra io ci pensavo sì è vero come tanti, come tanti altri colleghi di realizzare questo film. E poi arrivarono i sopralluoghi e fu un'altra conferma che quel mondo era straordinario. Dopo il sopralluogo attento e felice, mio e del produttore, dovemmo rinunciare, ci dissero le autorità e anche il nostro ambasciatore: «No è troppo rischioso».

C'è questo scontro forte tra Etiopi e Eritrei che ha creato sempre delle difficoltà per delle riprese in quel luogo deputato, in quei veri posti. Andammo in Kenya, allora dopo alcuni giorni di tentativi in Kenia ci siamo trasferiti in Zimbabwe. Poi c'è il mare, l'Africa finisce.

[...] Narratore: La realizzazione di *Tempo di uccidere*, il film di Giuliano Montaldo del 1989, è stata, parafrasando Flaiano: «Un altro *Diario degli errori*», fatto di location impossibili e divi americani. Inoltre, ma forse gli autori non lo sapevano, non venne considerato il trattamento che Flaiano aveva già scritto nel 1951, per Jules Dassin.

[Montaldo riprende il suo racconto]: E io sentivo che purtroppo stavo tradendo, tra virgolette, il grande Ennio, e son stato molto male, e dopo, così male che per molti anni non ho più fatto film.²⁴

La vicenda ancora una volta mette in mostra una delle molte delusioni che il mondo del cinema ha provocato a Flaiano, portandolo in tarda età a ridimensionare, notevolmente, la sua esperienza in quell'ambiente.

A Italo Alighiero Chiusano, che gli chiedeva, nella primavera del 1972, pochi mesi prima della morte: «Affronto subito con brutalità quella che è la mia spina, cioè la sua defezione cinematografica. Vuol parlarne?»

Flaiano rispose:

¹⁹ FLAIANO, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, cit. pp. 443-445.

²⁰ ID., *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, a cura di Rüesch, Bompiani, Milano 2001, pp. 169-241.

²¹ RÜESCH, *Introduzione*, in FLAIANO, *La notte porta consiglio e altri racconti cinematografici*, cit., p. XXI.

²² Ivi, pp. XXI-XXII.

²³ Ivi, p. XX.

²⁴ Intervista a Giuliano Montaldo, in *Flaiano: il meglio è passato* (2010), di G. Rolandi e S. Della Casa.

Lo so. È un rimprovero e lo accetto. Avevo bisogno, per ragioni serie, di denaro. La letteratura non me ne dava e il cinema sì. Poi, una volta entrati in quel giro, è quasi impossibile uscirne. Ma non amavo quell'ambiente, non mi riconoscevo in quel lavoro, ho sempre avuto un senso di colpa, e non perché – mi creda – io presumessi di dover dire grandi cose agli uomini, ma perché sentivo di tradire la mia vera natura. Perciò ai giovani che vogliono scrivere consiglio sempre di non mettersi nel cinema. Può scrivere buoni libri il medico o il bottegaio, nelle sue ore di libertà: non lo sceneggiatore, né il giornalista. Quando ci si rimette davanti alla pagina, dopo un po' che si è lavorato come sceneggiatore, bisogna ridimensionarsi di dentro con enorme fatica. Guai a raccontare una storia come se si buttasse giù una sceneggiatura: ed è proprio così, invece, che si sarebbe portati a fare.

I. A. C.: Dunque un'esperienza totalmente negativa?

F.: Sì, direi di sì... Ma no, qualcosa di utile, anche come narratore, il cinema me l'ha dato: cioè l'abitudine ad architettare, a "scalettare" una storia.²⁵

Ma il contraltare a tanto riduttivo distacco, quello di un uomo ferito dalla vita e dal destino, possiamo ritrovarlo nelle divertenti – e, *more solito*, colme di viva intelligenza – parole con cui quasi venti anni prima, nel giugno del 1954, Flaiano rispondeva a un questionario della rivista «Cinema Nuovo» sull'ennesima 'crisi' del cinema italiano:

Non mi sono mai state rivolte domande così apparentemente ovvie come queste. Penso che il mio interlocutore – «Cinema Nuovo» – conosca meglio di me le risposte esatte e voglia soltanto controllare se anch'io le so. Ebbene, credo di saperle.

Per esempio, alla prima domanda: Qual è l'importanza della sceneggiatura nel film?, risponderò: L'importanza della sceneggiatura nel film è pari all'importanza del film stesso. Aggiungo: da una buona sceneggiatura può venir fuori un film ottimo, buono, mediocre, mai cattivo. Da una cattiva sceneggiatura viene fuori sempre un cattivo film. Mi scuso di questa risposta che non scopre la polvere, ma anche la domanda è abbastanza modesta.

Forse sarà meglio precisare che oggi la sceneggiatura tende sempre più a incorporarsi il soggetto: cioè non vi sono più storie e trame "da inventare e da sviluppare", ma storie, ambiente, caratteri e situazioni da scoprire e da conoscere a fondo. Il produttore che va in giro chiedendo un buon soggetto può ricordare il provinciale che sale in tram con un milione in tasca. Non deve meravigliarsi se, nella maggioranza dei casi, glielo rubano. Insomma, si può parlare di soggetto soltanto quando la sceneggiatura è finita. Ed è quindi assodato che la sceneggiatura è la base del film. Vediamo infatti ottimi attori e ottimi registi fallire su una cattiva sceneggiatura, segno che il pubblico è più intelligente del cosiddetto Noleggio.

La sceneggiatura deve essere articolata in funzione del regista, della sua poetica, oppure è il regista che deve adeguarsi alla sceneggiatura? Tutte e due le ipotesi sono possibili. Nella pratica, la sceneggiatura è articolata sempre in funzione del regista, buono e cattivo che sia. Ho lavorato con pochi registi ma tutti, quando la discussione su un punto della sceneggiatura si è fatta viva, hanno tagliato corto dicendo che il film dovevano girarlo loro. E quasi impossibile far fare a un regista qualcosa di cui non è pienamente convinto. Tutti i nostri film sono girati da persone pienamente convinte di quello che fanno ed è perciò che alla terza domanda: Chi è l'autore del film? Rispondo tranquillamente che l'autore del film "diventa" il regista. Mi dicono che a Hollywood passano ancora il tempo a discutere di queste cose. Qui da noi la discussione è stata tentata, mi pare con scarso successo, da Blasetti, che genericamente vede nello scrittore l'autore del film. Io mi riconosco tanto poco autore dei film a cui partecipo come sceneggiatore che mi diverto e sorprendo moltissimo quando li proiettano. La sceneggiatura è un progetto. Un progetto che va realizzato. Ma è un progetto così opinabile che può essere interpretato in infiniti modi. Può essere rispettato nella lettera e tradito nello spirito, con l'intrusione di attori inadatti e di ambienti sfocati. Ne risulta che il lavoro dello sceneggiatore, quasi sempre, è innaturale e ingrato: una trasfusione di idee che non salva il malato. Davanti a un film al quale ho partecipato non mi sento commosso e orgoglioso, come le maestranze del cantiere navale quando la nave scende in mare: so che la nave è ormai del regista.

Conosco dei produttori e dei registi che considerano addirittura inutile lo sceneggiatore o perlomeno lo considerano un male necessario. Rossellini per esempio fa scrivere la sceneggiatura del suo film a quattro persone che ci si mettono d'impegno, poi butta la sceneggiatura, va a pesca e comincia la sceneggiatura come gli pare. Conosco dei produttori che, se avessero tempo, si scriverebbero la sceneggiatura da sé. La verità è che non hanno tempo. E anche molti registi non hanno tempo. Lo sceneggiatore, in questi casi, "è uno che ha tempo". Il suo lavoro però dovrà essere rivisto da persone fidate del produttore o del regista: parenti bravi in italiano, portieri, segretarie, amanti, insomma dal cosiddetto pubblico. Un orologio costa molto meno di una sceneggiatura ma se si guasta nessuno si sogna di mettersi a ripararlo. Tutti invece in Italia sono convinti di poter riparare una sceneggiatura, tutti sono convinti di conoscere il trucco. Moltissimi dei centocinquanta film che si fanno ogni anno in Italia sono fatti con questo criterio.

Quarta domanda: Quali sono le differenze che corrono tra il dialogo teatrale, il dialogo del romanzo e il dialogo cinematografico? Suvvia, tutti sanno che si tratta di differenze enormi, sostanziali. Ripeterò anch'io che lo schermo amplifica i sentimenti e che pertanto la parola dev'essere un complemento dell'immagine, non una sovrapposizione?

²⁵ I.A. CHIUSANO, *La mia ricetta, ragionamento e buoni sentimenti*, in «Il Dramma», 48, 7-8, luglio-agosto 1972, ora in FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, cit., p. 1218.

Che il commento musicale o il silenzio posson tenere vece di dialogo? Che sul palcoscenico due persone possono parlare a lungo dei loro casi, e dibattere idee? Che nel romanzo il dialogo può essere indiretto, mentre sullo schermo il personaggio ha infiniti mezzi per esprimere i suoi sentimenti; lo sguardo per esempio e “persino” la parola? Che un film-pantomima come *Luci della città*, deve fare a meno del dialogo e un film-commedia come *Luci della ribalta* può abusarne?

Alla quinta domanda risponderò che, per riuscire utile, la collaborazione tra sceneggiatori *non* deve svolgersi in pieno disaccordo, tra la disistima reciproca, senza idee e gusti comuni. Una sceneggiatura è un viaggio in comitiva che può durare tre o quattro mesi: è bene scegliere i compagni adatti. Se si scelgono i compagni adatti la sceneggiatura può diventare un felice luogo d’incontro e anche di svago. Io, per esempio, evito di lavorare con registi e sceneggiatori molto puntuali o che si alzano presto e hanno subito le idee chiare o che parlano per schemi e inventano “macchinette”; o con persone che raccontano i film che hanno visto e quelli che vorrebbero fare. Io temo moltissimo chi ha belle idee per film e vuole raccontarmele. Per la verità ho sempre lavorato con amici simpatici, portando le cose fino al limite dello scherzo, perché il triste della sceneggiatura è questo: che una volta consegnata alla copisteria non ti appartiene più ed è meglio non contarci.

Quella dello sceneggiatore non è una professione ma uno stato transitorio. Molti sceneggiatori passeranno a dirigere film, altri li produrranno, altri ancora vorranno scrivere libri in pace tra una sceneggiatura e l’altra. Ma c’è il successo. Il successo può guastare uno sceneggiatore fino a farlo ritenere indispensabile: allora è finita, meglio che cambi attività, perché diventerà realmente indispensabile.

Ultima domanda. Quali problemi crea, per la sceneggiatura, il cinema neorealista e, in particolare, il personaggio neorealista?

Ecco, non ho mai partecipato alla sceneggiatura di film neorealisti; e, se lo erano, non mi hanno informato che lo fossero. E non credo ci sia della gente che dica, prima di cominciare: questo film facciamolo neorealista. Se ciò fosse possibile, il neorealismo sarebbe uno “stile” e niente altro. Chiariamo quest’equivoco. Per neorealismo si intende lo studio, l’indagine di una verità attuale, per esempio l’attenzione di certi autori verso l’uomo e la società odierna, studio condotto con rigore e sincerità, oppure per neorealismo si deve intendere qualsiasi atteggiamento di simpatia verso quest’uomo e questa società anche se fondato su presupposti demagogici, sentimentali e polemicisti? È chiaro che in questo secondo caso avremo (anzi, abbiamo avuto) del cattivo giornalismo, del panflettismo, dell’oratoria, truccati da cinema. Nel primo caso, supponendo che alla severità dell’indagine corrisponda la felicità della scoperta, abbiamo l’opera d’arte. E ogni opera d’arte risolve, man mano che li crea, i suoi stessi problemi: e pertanto la domanda mi sembra inutile.²⁶

Inutile dirlo, Ennio Flaiano era sempre il più intelligente di tutti.

²⁶ «Cinema Nuovo», Milano, III, 37, 15 giugno 1954, pp. 339-340.