

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Scrivere, disegnare. Rosi sceneggiatore**

**This is a pre print version of the following article:**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1695289> since 2019-03-22T15:25:57Z

*Publisher:*

Mimesis

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



GIAIME ALONGE  
SCRIVERE, DISEGNARE.  
ROSI SCENEGGIATORE

Questo intervento è dedicato alle sceneggiature di due film di Francesco Rosi, *Uomini contro* (1970) e *Cadaveri eccellenti* (1976), ed è costruito sui materiali del fondo Rosi della biblio-mediateca “Mario Gromo” del Museo Nazionale del Cinema di Torino, che ringrazio per avermi permesso di studiarli. Ho scelto di lavorare su questi film perché, almeno per quanto riguarda la dimensione della sceneggiatura, si tratta di due casi tra loro molto diversi, sia in quanto adattamenti, sia sul piano dello stile di scrittura, nonostante il fatto che siano opere a prima vista abbastanza simili. Infatti, sono state realizzate a distanza di pochi anni una dall'altra, e sono entrambe tratte da libri “militanti”, per quanto di natura assai differente, rispettivamente un volume di memorie della Grande Guerra e un giallo dalle venature politiche. Le affinità, appunto, finiscono qui. Come avremo modo di vedere, tanto *Uomini contro* procede con una riscrittura sostanziale di *Un anno sull'altopiano* di Emilio Lussu, quanto *Cadaveri eccellenti* si mantiene aderente alla lettera del romanzo di Leonardo Sciascia, *Il contestato*, da cui è tratto. E i due copioni sono diversissimi anche sul piano formale. Mentre la sceneggiatura di *Uomini contro* presenta uno stile di scrittura per il cinema abbastanza convenzionale, quello di *Cadaveri eccellenti* si offre come un vero e proprio unicum nella storia della sceneggiatura: un intreccio complesso e affascinante tra scrittura e disegno, una modalità originalissima di preparare il film sulla carta.

Cominciamo da *Uomini contro*. Come ho anticipato, Rosi e i suoi due co-sceneggiatori, Tonino Guerra e Raffaele La Capria, rielaborano in modo radicale il materiale di partenza. O meglio, a prima vista essi sembrano molto rispettosi nei confronti del libro, perché numerose scene e battute del film sono state prelevate da *Un anno sull'altipiano* senza modifica apparente. Eppure, nel film



il senso di fondo delle pagine di Lussu viene a mancare. Per dirla in modo sintetico, *Uomini contro* legge in prospettiva marxista un libro che non è affatto marxista. Lussu, infatti, nel 1915 era stato un interventista democratico. E ancora nel 1937, quando scrive *Un anno sull'altipiano*, ed è un fuoriuscito di Giustizia e Libertà, consapevole del ruolo chiave che la guerra ha giocato nell'avvento del fascismo, non esprime una condanna del conflitto in quanto tale. Il libro, certo, denuncia l'incompetenza, o addirittura la follia, nel senso clinico del termine, dei generali italiani, ma questo non induce Lussu a pentirsi della scelta interventista. Il volume – racconta l'autore nella prefazione del 1960 – nasce grazie alle insistenze di Gaetano Salvemini, un altro ex interventista democratico<sup>1</sup>. Molti dei quadri delle forze anti-fasciste erano stati interventisti, soprattutto tra quelli di Giustizia e Libertà e del Partito d'Azione, ma persino tra i socialisti, basti citare il caso Pietro Nenni. Mario Isnenghi, in un convegno torinese di alcuni anni fa, ha sottolineato che la maggior parte degli antifascisti che erano stati intervenisti non si pentirono mai di quella scelta. Semmai, ha sostenuto Isnenghi, vedevano nella Resistenza l'ultimo capitolo di una partita che si era aperta nel 1915<sup>2</sup>.

*Un anno sull'altipiano* non vuole parlare della Grande Guerra in rapporto a ciò che è seguito. Nella prefazione del 1937, Lussu sgombera subito il campo da ogni possibile fraintendimento: “Io mi sono spogliato anche della mia esperienza successiva e ho rievocato la guerra così come noi l'abbiamo realmente vissuta, con le idee e i sentimenti d'allora”<sup>3</sup>. Il volume, come indica il titolo, rievoca solo un anno, come estrapolato a caso dal continuum temporale della guerra, che non viene analizzata nella sua complessità storica. Le prime righe offrono un inizio *in medias res*: “Alla fine maggio 1916, la mia brigata – reggimenti 399° e 400° – stava ancora sul Carso”<sup>4</sup>. La guerra non è introdotta nelle sue sfaccettature po-

1 Cfr. E. Lussu, *Un anno sull'altipiano*, Einaudi, Torino 1967, p. 7.

2 La relazione di Isnenghi si intitolava “Se ritornassimo al '15...”. *Il discrimine della Grande guerra, ed inaugurava il* convegno *Giellismo e azionismo. Cantieri aperti* (Torino, 15-17 maggio 1994), organizzato dall'Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea ‘Giorgio Agosti’.

3 E. Lussu, *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 9.

4 Ivi, p. 13.

litico-strategiche, bensì come una catena infinita di battaglie mai risolutive, battaglie dai nomi bizzarri, quasi da racconto di fiabe:

Non avevamo fatto altro che conquistare trincee, trincee e trincee. Dopo quella dei “gatti rossi”, era venuta quella dei “gatti neri”, e poi quella dei “gatti verdi”. Ma la situazione era sempre la stessa. Presa una trincea, bisognava conquistarne un'altra. Trieste era sempre là, di fronte al golfo, alla stessa distanza, stanca. La nostra artiglieria non vi aveva voluto tirare un sol colpo. Il duca d'Aosta, nostro comandante d'armata, la citava ogni volta, negli ordini del giorno e nei discorsi per animare i combattenti<sup>5</sup>.

Lussu e i suoi compagni sembrano prigionieri di un incantesimo. Continuano a espugnare trincee, ma l'effetto è nullo: Trieste è sempre alla stessa distanza, “stanca”, quasi fosse una principessa chiusa in una torre che nessun cavaliere riesce a salvare. Non per niente, l'armata che la deve liberare è guidata da un principe. Nella pagina di apertura di *Un anno sull'altipiano* la guerra ci è offerta quale dato di fatto, evento scontato. Essa semplicemente è, come una catastrofe naturale, che è esattamente il modo in cui la percepivano i soldati-contadini che costituivano il grosso dei combattenti del Regio Esercito: “... la guerra così come noi l'abbiamo realmente vissuta, con le idee e i sentimenti d'allora”.

Nel secondo paragrafo di questo incipit, Lussu propone un primo assaggio dell'ironia tagliente che attraversa tutto il libro, e con la quale mette in luce l'inefficienza degli alti comandi:

Il principe aveva le capacità militari, ma grande passione letteraria. Egli e il suo capo di stato maggiore si completavano. Uno scriveva i discorsi e l'altro li parlava. Il duca li imparava a memoria e li recitava, in forma oratoria da romano antico, con dizione impeccabile. Le grandi cerimonie, piuttosto frequenti, erano espressamente preparate per queste dimostrazioni oratorie. [...] Il generale aveva anche una bella voce. A parte questo, egli era abbastanza impopolare<sup>6</sup>.

Ma nonostante tutta l'ironia al vetriolo con la quale Lussu fa emergere la drammatica incapacità dei generali italiani, il libro non dice mai che la guerra non avrebbe dovuto essere combattuta. *Un anno sull'altipiano*, semmai, evidenzia che la guerra avrebbe

5 Ibid.

6 Ibid.

potuto e dovuto essere combattuta meglio, senza tutti quegli insensati attacchi frontali contro un nemico ben trincerato. Però, Lussu è ben attento a rifiutare il salto concettuale, di marca leninista, dalla guerra alla rivoluzione. Si prenda il capitolo XXV, scritto in forma di testo teatrale, dove un gruppo di ufficiali, tra cui lo stesso Lussu, presentato sotto la maschera del “comandante della 10<sup>a</sup> compagnia” (poche pagine prima, l’autore scrive che la compagnia da lui comandata era la 10<sup>a</sup>)<sup>7</sup>, discutono dell’ammutinamento messo in atto da alcuni reparti della loro divisione. Il dibattito è assai schietto. Tutti concordano sull’ottusità e l’incompetenza dei comandi, ma solo uno, il tenente Ottolenghi, solidarizza con i soldati, teorizzando una via d’uscita rivoluzionaria dallo stallo della guerra di trincea.

OTTOLENGHI Io aspiro solo a comandare il fuoco. Il giorno X, alzo abbattuto, fuoco a volontà! E vorrei incominciare dal comandante di divisione, chiunque esso sia, poiché son tutti, regolarmente, uno peggio dell’altro.

COMANDANTE DELLA 11<sup>a</sup> E dopo?

OTTOLENGHI: Sempre avanti, seguendo la scala gerarchica. Avanti sempre, con ordine e disciplina. Cioè, avanti per modo di dire, poiché i veri nostri nemici non sono oltre le nostre trincee. Pima quindi, dietro front, poi avanti, **sempre avanti**.

UN SOTTOTENENTE Cioè, indietro.

OTTOLENGHI Naturalmente. Avanti sempre, avanti, fino a Roma. Là è il gran quartiere generale nemico.

COMANDANTE DELLA 11<sup>a</sup> E dopo?

OTTOLENGHI Ti pare poco?

UN SOTTOTENENTE Sarà un bel pellegrinaggio.

OTTOLENGHI Dopo? Il governo andrà al popolo.<sup>8</sup>

Le battute di Ottolenghi le ritroviamo più o meno uguali nell’omologa scena del film, dove Gian Maria Volontè, Gianni di Ottolenghi, e Mark Frechette, che interpreta il ruolo di Sassu, parlano dell’ammutinamento appena scoppiato. Le parole dell’ufficiale rivoluzionario – lo ripeto – sono fondamentalmente le stesse. La differenza sta nel contraddittorio. Intanto, come ho detto, nel li-

7 Cfr. *ivi*, p. 172

8 *Ivi*, p. 179.



bro il dialogo è a più voci, e Ottolenghi è solo contro tutti gli altri, mentre nel film lo scontro è a due: uno pro e l'altro contro la rivolta. Inoltre, mentre nel film le obiezioni di Sassu sono di natura genericamente patriottica ("Dimentichi che siamo in guerra, e dobbiamo vincerla. L'unità nazionale è un fatto troppo importante per rischiare di comprometterlo parlando così, come hai fatto tu davanti ai soldati") e anche piuttosto incerte, la risposta del comandante della 10<sup>a</sup> compagnia è articolata, vibrante, e molto precisa sul piano ideologico. È la replica di un interventista democratico che, nonostante la carneficina cui assiste da più di un anno, è ancora convinto che la guerra in corso rappresenti la prosecuzione ideale del Risorgimento e una giusta lotta delle forze progressiste europee contro la reazione.

COMANDANTE DELLA 10<sup>a</sup> Contesto è [redacted] comodo, ma non chiarisce il problema. Che significherebbe, in sostanza, la tua marcia all'indietro? La vittoria nemica, evidentemente. E tu puoi sperare che la vittoria militare nemica non si affermerebbe, sui vinti, anche come una vittoria politica? Nelle nostre guerre d'indipendenza, tutte le volte che i nemici hanno vinto, non ci hanno essi portato, sulle loro baionette, i Borboni a Napoli e il Papa a Roma? Quando gli austriaci ci hanno battuto, a Milano e in Lombardia e nel Veneto, è il governo del popolo che essi hanno messo o lasciato al potere? Con i nostri nemici vittoriosi, in Italia son ritornate le dominazioni straniere e la reazione.<sup>9</sup>

In un appunto a mano del Fondo Rosi del Museo Nazionale del Cinema, si legge: "L'interventismo di sinistra fu l'errore o l'abbaglio di una generazione"<sup>10</sup>. È una frase di Pietro Nenni, che Rosi ha trovato in *Plotone di esecuzione* di Forcella e Monticone (sull'importanza di questo libro nella stesura del copione di *Uomini contro* torno più avanti)<sup>11</sup>. Nel lavoro di documentazione in vista della stesura della sceneggiatura, Rosi copia alcuni passaggi di *Plotone di esecuzione*, unitamente a una lunga citazione da *Considerazioni*

9 Ivi, p. 180.

10 Museo Nazionale del Cinema - Fondazione "Maria Adriana Prolo" (d'ora in avanti MNC), Fondo Francesco Rosi, 210.

11 Cfr. E. Forcella e A. Monticone, *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari, 2014 [1968], p. LI.



attuali sulla guerra e la morte di Sigmund Freud (*Uomini contro* è un esemplare prodotto del Sessantotto, per cui il connubio tra marxismo e psicanalisi è quasi inevitabile). Definire l'interventismo democratico "l'abbaglio di una generazione", mentre si lavora all'adattamento di *Un anno sull'altipiano*, significa voler snaturare il senso di quel libro, perché Lussu non è Nenni, e nel suo volume non c'è traccia di pentimento per la scelta compiuta nel 1915.

Callisto Cosulich, curatore del volume *Uomini contro*, che contiene vari materiali tra cui la sceneggiatura, e che esce in contemporanea con il film, nell'introduzione sostiene che Lussu "riparerà" a quell'errore di gioventù più avanti, negli anni Cinquanta, attraverso un'adesione piena al marxismo<sup>12</sup>. E per avvalorare la sua tesi, Cosulich cita uno scritto di Lussu del 1951, *La Brigata Sassari e il Partito Sardo d'Azione*, uscito su "Il Ponte". In questo articolo, il veterano della Grande Guerra, divenuto senatore socialista, traccia un profilo socio-ideologico degli uomini della brigata Sassari, un'unità di élite dell'esercito italiano, costituita su base regionale per espressa richiesta del Comando Supremo, che preferiva raggruppare tutti insieme i tenacissimi combattenti sardi, anziché sparpagliarli tra i vari reparti, come avveniva di norma nel Regio Esercito, dove i coscritti delle diverse regioni erano mischiati tra di loro (un'altra vistosa eccezione erano i battaglioni alpini, reclutati anch'essi su base regionale)<sup>13</sup>. In questo articolo del 1951, Lussu scrive che i soldati della brigata Sassari, contadini e pastori guidati da ufficiali di complemento della piccola e media borghesia isolana, capirono presto di trovarsi nella guerra sbagliata, una guerra in cui erano costretti a sparare su altri contadini, là dove avrebbero dovuto far fuoco sui generali del proprio esercito. Il discorso che fa Volontè in quella che probabilmente è la scena più nota del film, quando cerca di spingere alla rivolta i soldati, durante l'ennesimo

12 Cfr. C. Cosulich (a cura di), *Uomini contro*, Garzanti, Bologna 1970, p. 25.

13 I reggimenti venivano composti da uomini provenienti da sei o più province, e poi messi di guarnigione in una zona del paese estranea a tutti i coscritti. Ufficialmente questo complesso sistema serviva ad aiutare il processo di integrazione tra le varie parti della nazione, ancora di recente unificazione, ma lo scopo era anche quello di evitare che esistessero tensioni tra le truppe e la popolazione presso la quale era accuartiera, in modo da poter usare i soldati per sopprimere eventuali sommosse. Cfr. Mario Isnenghi e Giorgio Rochat, *La Grande Guerra: 1914-1918*, La Nuova Italia, Firenze 2000, pp. 135-136.



attacco inutile e sanguinoso (“Basta con questa guerra di morti di fame contro morti di fame!”), ancorché assente in *Un anno sull’altipiano*, è perfettamente in linea con le idee del Lussu del 1951.

*La Brigata Sassari e il Partito Sardo d’Azione* rappresenta senza dubbio una riconsiderazione delle ragioni dell’interventismo democratico, però, innanzi tutto bisogna osservare che in *Un anno sull’altipiano* tale riconsiderazione è assente. La summenzionata battuta di Volontè non viene dalle pagine di Lussu, per la semplice ragione che il tenente Ottolenghi del libro, al contrario di quello del film, non è un vero rivoluzionario. L’Ottolenghi del libro parla spesso di rivolta, ma il suo unico atto sovversivo consiste in una goliardata, un attacco a un magazzino della sussistenza per rubare dei prosciutti. Inoltre, nel saggio del 1951, il progressivo distacco dalle ragioni della guerra da parte degli uomini della Sassari, un distacco che in certi casi sfociò anche in scontri di che rasentarono l’ammutimento, convive con un forte spirito combattivo:

La vita in comune, le privazioni, i rischi e la morte in comune dovevano necessariamente esercitare una forte influenza e creare una solidarietà fino allora sconosciuta tra i sardi. Di quell’unità morale, nei giorni di combattimento, per cui tutti che i comandati per servizi e i malati, accorrevano ai loro posti nelle compagnie e ci si muoveva assieme.<sup>14</sup>

Non per niente, i membri della brigata Sassari iniziano a perdere fiducia in Vittorio Emanuele III quando lo vedono di persona e si accorgono che il sovrano è piccolo. Di un re così poco prestante non c’è da fidarsi. Scrive Lussu: “La prima volta che il re aveva visitato la Brigata, era stata una delusione. È risaputo, noi sardi siamo di piccola statura, ma il re era ancora più piccolo. Un re così piccolo! Questo avvenimento aveva esercitato sui sardi della Brigata un’influenza deleteria”<sup>15</sup>. *Un anno sull’altipiano*, pur denunciando in modo esplicito l’incompetenza criminale dei comandi italiani (come di quelli austro-ungarici, peraltro), è anche un libro permeato dell’ethos guerriero di una Sardegna pre-moderna, dove gli uomini si giudicano dal modo in cui sanno stare in sella e andare

14 E. Lussu, *La Brigata Sassari e il Partito Sardo d’Azione*, in Id., *Il cinghiale del Diavolo*, Ilisso, Nuoro 2004, p. 58.

15 Ivi, p. 59.





a caccia (si veda *Il cinghiale del Diavolo*, il bellissimo racconto di Lussu che dà il titolo al volume dove è stato ripubblicato il saggio sulla brigata Sassari). Di questo retaggio omerico Rosi non sa che farsene, e infatti se ne sbarazza, così come si sbarazza dell'ironia nera che abbonda nelle pagine del libro, come in molti altri testi della memorialistica della Grande Guerra, italiana e straniera<sup>16</sup>.

Rispetto alla "sardità" dei personaggi, il film è decisamente ambiguo. Il reparto che è al centro della vicenda non può essere la brigata Sassari, perché soldati e sottufficiali parlano con l'accento di varie regioni italiane, dal Veneto all'Emilia, al Meridione. Allo stesso modo, il protagonista del film non è Emilio Lussu. Il personaggio non si chiama, né potrebbe chiamarsi Lussu, perché al termine della vicenda viene fucilato. Però Rosi gli dà comunque un cognome che suona molto simile a Lussu, e ne fa un sardo. In una scena in cui parla con [redacted] [redacted] tenente Sassu dichiara di venire dalla Sardegna, anche se non c'è nessun elemento, né nei dialoghi, né nell'aspetto fisico o nel portamento del personaggio (interpretato da un attore americano), che ce lo faccia percepire come sardo<sup>17</sup>. Mark Frechette, che aveva debuttato in *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970) nel ruolo del contestatore hippy, è stato chiaramente scelto da Rosi in quanto "volto della ribellione giovanile", per formare una perfetta coppia sessantottina con Gian Maria Volontè, a [redacted] feticcio del cinema politico italiano di quegli anni.

Nei vari passaggi dell'adattamento, dall'elaborazione del soggetto al film finito, possiamo osservare la progressiva cancellazione della cultura guerriera propria della brigata Sassari e degli interventisti. Si prenda ad esempio la scena del libro in cui il tenente Santini, che ha ricevuto l'ordine assurdo di andare a tagliare i reticolati nemici quando ormai il sole è sorto, e sa che non tornerà dalla terra di nessuno, lascia a Lussu un suo ricordo, "un pugnale viennese dal corno di cervo, trofeo di guerra"<sup>18</sup>. Santini è vittima della follia dei comandi, ma è anche un vero combattente, che ha

16 Cfr. P. Fussell, *La grande guerra e la memoria moderna*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1984.

17 In un'intervista, Rosi è stato esplicito circa la natura strutturalmente ambigua del suo personaggio, dichiarando che Sassu "na certa misura è Lussu" (in *Dossier Rosi*, a cura di M. Ciment, cit.). [redacted]

18 E. Lussu, *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 89.

ucciso in azione un soldato nemico, gli ha preso il prezioso coltello da caccia, e ora lo lascia in eredità a un fratello d'armi. Nelle due stesure della sceneggiatura conservate presso la biblio-mediateca "Mario Gromo", la scena è identica a quella del libro, con il bel pugnale viennese, che però nel film diventa un pacifico e insignificante portasisgarette, spazzando via il sottotesto omerico del libro. Oppure si veda la scena del tentativo di diserzione da parte del soldato Marrasi, che si mette a correre verso le trincee nemiche con l'intenzione di arrendersi. Nel libro, l'episodio inizia con una battuta di *black humour*. Lussu parla al telefono con il comandante di battaglione, il quale gli ordina: "Me lo rimandi indietro, vivo o morto?". E Lussu risponde: "Eh, vivo sarà facile. Sparano tutti su di lui"<sup>19</sup>. Qui, infatti, tutti quanti, dal colonnello al soldato semplice, si sentono oltraggiati dal gesto di Marrasi, e cercano di abbatterlo prima che questi raggiunga gli austriaci. Nel film, invece, sono solo gli ufficiali superiori, e il sergente, "cane da guardia" della gerarchia militare, a volere morto Marrasi, mentre i soldati sono tutti solidali con lui, così come il protagonista.

Ma già leggendo la sinossi di *Un anno sull'altipiano* che Rosi stila in vista della stesura della sceneggiatura (un dattiloscritto di 33 pagine), si coglie in modo trasparente l'intento ideologico che sta alla base dell'adattamento. Si prenda, ad esempio, il passaggio relativo al capitolo XV, dove Lussu descrive un attacco, come sempre inutile e sanguinoso, durante il quale d'improvviso il nemico ferma il fuoco. Scrive Lussu:

D'un tratto, gli austriaci cessarono di sparare. Io vidi quelli che ci stavano di fronte, con gli occhi spalancati e con un'espressione di terrore quasi che essi e non noi fossero sotto il fuoco. Uno, che era senza fucile, gridò in italiano:

- Basta! Basta!

- Basta! - ripeterono gli altri, dai parapetti.

Quegli che era senz'armi mi parve un cappellano.

- Basta! bravi soldati. Non fatevi ammazzare così.

Noi ci fermammo, un istante. Noi non sparavamo, essi non sparavano. Quegli che sembrava un cappellano, si curvava talmente verso di noi, che, se io avessi teso il braccio, sarei riuscito a toccarlo. Egli aveva gli occhi fissi su di noi. Anch'io lo guardai.

19 Ivi, p. 152.

Dalla nostra trincea una voce si levò:

– Avanti! soldati della mia gloriosa divisione. Avanti! Avanti, contro il nemico!

Era il generale Leone.

Il tenente Avellini era a qualche metro da me. Ci guardammo l'un l'altro. Egli disse:

– Andiamo avanti.

Io ripetei.

– Andiamo avanti.<sup>20</sup>

Nella sinossi, la pagina di Lussu viene così riassunta:

– Basta, bravi soldati, non potervi ammazzare così! Urlano gli austriaci. Mentre il fuoco si ferma. Poi tutto riprende. Si vedono gli occhi dei nemici. Dalla trincea italiana il gen. Leone incita!

Avellini cade sul tronco. Si aspetta la notte. Si raccolgono i morti. Si rientra. Leone si congratula. Tutto inutile. Il professore di greco crede di diventare pazzo.<sup>21</sup>

La sinossi genera l'idea che l'attacco proceda perché i soldati italiani sono spinti dal generale Leone. Nel film, l'ordine di avanzare che arriva dal comandante della divisione è seguito da una raffica di mitragliatrice italiana, assente nel libro. Si tratta della stessa mitragliatrice che pochi istanti dopo abbatte il tenente Ottolenghi. Infatti, è qui che Rosi inserisce il tentativo di sommossa di Volontè, il [redacted], a fronte dell'offerta di tregua degli austriaci, cerca di spingere alla rivolta i soldati italiani contro i propri comandanti, ma viene prima colpito da una pallottola nemica, e poi finito dal piombo italiano. Niente di tutto questo avviene nel libro, dove – come si è visto – Lussu e Avellini (Ottolenghi non è neppure nominato) decidono spontaneamente di proseguire nell'azione offensiva, nonostante la tregua proposta dal nemico. Avellini si issa su un tronco d'albero rovesciato sui reticolati, che usa come una passerella (Rosi lo menziona nella sinossi), e incita i propri uomini a riprendere la lotta: “Ma sparate dunque! Fuoco!”<sup>22</sup>. Avellini che si lancia all'assalto con gesto funambolico è l'opposto dell'Ottolenghi del film che predica l'internazionalismo proletario.

20 Ivi, pp. 107-108.

21 MNC, Fondo Francesco Rosi, 184: *Un anno sull'altipiano – Sunto del libro*, p. 17.

22 Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 108.

Anche in questo caso, come per il coltello da caccia, la trasformazione del testo di Lussu avviene per passaggi progressivi. Come si è visto, nella sinossi Rosi inizia riassumendo la vicenda *pro domo sua*. Nella prima stesura della sceneggiatura, quando gli austriaci smettono di sparare, invitando gli italiani a smettere anche loro, e Leone ordina di proseguire, Ottolenghi in apparenza sembra fare ciò che Lussu e Avellini fanno nel libro: salta su un tronco d'albero caduto sui reticolati nemici e cerca di proseguire nell'assalto, per essere poi ucciso dal nemico. Ma la battuta che pronuncia indica più un desiderio di morte, che una reale volontà guerriera: "Avanti, sì, facciamola finita"<sup>23</sup>. Dunque, non c'è rivolta, ma una specie di suicidio. Con la seconda stesura, si passa dal suicidio camuffato da atto eroico al tentativo di rivolta e alla morte da martire della causa rivoluzionaria<sup>24</sup>.

Il copione di *Uomini contro* offre un esempio cristallino del paradosso che sta al centro di alcuni adattamenti cinematografici, quando i *credits* dichiarano un'origine letteraria, mentre la sceneggiatura risulta altrettanto – se non maggiormente – debitrice verso una fonte occulta (almeno per ciò che riguarda i titoli di testa). Si pensi, per citare uno dei casi più noti, a *Stagecoach* (*Ombre rosse*, John Ford, 1939), i cui titoli di testa dichiarano la filiazione da *La diligenza per Lordsburg*, un anodino racconto western di Ernest Haycox, ma il cui sceneggiatore, Dudley Nichols, fu certo altrettanto – se non più – attento a quella che era già stata la fonte **occulta** di Haycox, ovvero la novella *Palla di sego* di Guy de Maupassant. In *Uomini contro* accade qualcosa di simile. La sceneggiatura di Rosi-Guerra-La Capria, infatti, oltre a modificare in modo sostanziale il senso politico del libro di Lussu, inserisce nella vicenda anche alcuni episodi estranei a *Un anno sull'altipiano*, che derivano dal già citato *Plotone di esecuzione*. Tutta la scena della commissione medica che esamina gli autolesionisti, i quali uno dopo l'altro vengono spediti davanti alla corte marziale da medici aguzzini, che dimostrano con perfida puntigliosità l'inconsistenza delle spiegazioni addotte dai soldati, è costruita assemblando materiali provenienti dal

23 MNC, Fondo Francesco Rosi, 186: *Uomini contro – sceneggiatura*, p. 96.

24 Vedi MNC, Fondo Francesco Rosi, 187: *Uomini contro – sceneggiatura di lavorazione*, p. 123.

volume di Forcella e Monticone. E sempre da lì deriva il dialogo – subito dopo la sequenza dell’ammutinamento – tra i due ufficiali a proposito della differenza giuridica tra essere “in faccia al nemico” o “alla presenza del nemico” (la differenza è vitale, letteralmente, perché in un caso il reato di insubordinazione può portare alla pena capitale e nell’altro no). E ancora da *Plotone di esecuzione* viene l’episodio, nei primi minuti del film, in cui il tenente Sassu deve far legare alcuni soldati ai reticolati, come forma di punizione. La pratica era comune nel Regio Esercito, ma Lussu non vi fa cenno. Insomma, *Uomini contro* rappresenta a tutti gli effetti la sponda cinematografica del processo di revisione radicale dell’immagine del 1915-‘18 che alcuni storici italiani – da Piero Melograni a Mario Isnenghi – avviano a cavallo tra il cinquantenario di Caporetto e quello di Vittorio Veneto. In questa trasformazione del paradigma storiografico, viene smontato quel mito della Grande Guerra che dà il titolo al più noto libro di Isnenghi, e che negli anni Sessanta, benché ormai largamente tramontato nella sua versione fascista e nazional-conservatrice, era ancora ben solido nella variante progressista elaborata dagli interventistici democratici<sup>25</sup>. Non a caso, a Lussu il film di Rosi non piacque molto. Lo trovava troppo cupo. Dopo averlo visto, confidò a Mario Rigoni Stern: “... tu lo sai, in guerra qualche volta abbiamo anche cantato...”<sup>26</sup>.

Veniamo alla questione dello stile, e al secondo film che intendo analizzare in questa sede, ossia *Cadaveri eccellenti*, come *Uomini contro* scritto da Rosi insieme a due collaboratori, Tonino Guerra, che già aveva lavorato al film del 1970, e Lino Jannuzzi. La sceneggiatura di *Uomini contro* – vi ho già fatto riferimento – presenta uno stile abbastanza convenzionale. O meglio, letto adesso, dal punto di vista della forma quel copione non ha nulla di particolarmente originale. Ma questo era meno vero nel 1970. Infatti, Rosi sceglie il formato all’americana, che all’epoca in Italia non era diffuso come oggi. Com’è noto, nella scrittura per il

25 Cfr. N. Labanca, *Caporetto. Storia e memoria di una disfatta*, Il Mulino, Bologna 2017, pp. 173-184.

26 M. Rigoni Stern, *Introduzione* a Emilio Lussu, *Un anno sull’altipiano*, Einaudi, Torino 2014, p. 3.

cinema esistono – o per meglio dire sono esistiti, fino agli anni Novanta – tre grandi formati: la sceneggiatura all'americana, all'italiana e alla francese. Nella prima, le descrizioni degli ambienti e delle azioni dei personaggi si sviluppano su tutta l'estensione della pagina, mentre i dialoghi sono raggruppati al centro. Nella sceneggiatura all'italiana la pagina è divisa in due colonne: la componente visiva a sinistra, la componente sonora a destra. La sceneggiatura alla francese è una specie di fusione degli altri due modelli: le indicazioni relative alla colonna visiva si distendono su tutta la pagina, mentre i dialoghi sono raggruppati a destra. Questa tripartizione – ripeto – è esistita fino agli anni Novanta. Oggi, il modello usato più o meno universalmente è quello americano, non tanto o non solo per il predominio dell'industria hollywoodiana, ma perché il modello all'americana si presta molto meglio ai programmi di scrittura. Con una macchina da scrivere, usare il formato italiano o americano è indifferente, ma se invece per comporre la vostra sceneggiatura usate Word, è chiaro che dividere a metà il foglio non è la cosa più semplice. Senza contare che i software per scrivere sceneggiature, usati in tutto il mondo, sono di produzione americana.

In questa predilezione per il formato hollywoodiano, Rosi non era solo. Ad esempio, anche Elio Petri scrive *Todo Modo* – altro film da Sciascia, sempre del 1976 – con il formato americano, là dove *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) era stato scritto all'italiana. Ma nel caso di *Uomini contro*, l'opzione per il formato americano, rispettato anche nei dettagli, come nel caso delle norme per indicare l'inizio e la fine di un flashback (nel film non ci sono flashback, ma la sceneggiatura ne prevedeva uno, dedicato a una licenza di Sassu), per certi versi è segno anche di una scelta di tipo drammaturgico. Infatti, contrariamente ad altri film di Rosi del periodo, come *Il caso Mattei* (1972), in *Uomini contro* troviamo un impianto narrativo di natura sostanzialmente classica. Il protagonista presenta un arco drammatico di tipo canonico, da film americano (o, volendo, sovietico). Quella del giovane tenente Sassu è la storia ideal-tipica di una presa di coscienza. All'inizio Sassu è un interventista e un patriota, ma alla fine, grazie all'incontro con un mentore (Ottolenghi), diventa un sovversivo. In *Un anno sull'altipiano*, invece, non c'è alcuna progressione, non c'è "crescita"; solo il continuo ri-

proporsi di un'eterna strage, che il narratore osserva con ironico distacco. La conclusione del racconto di Lussu chiude un cerchio: dopo un periodo di riposo nelle retrovie, la brigata torna in linea, sulla Bainsizza, per partecipare a una nuova battaglia. "La guerra ricominciava", è l'ultima frase del libro<sup>27</sup>. Questa struttura ciclica in qualche modo sopravviveva nella sceneggiatura, dove, dopo la fucilazione di Sassu, la parola "Fine" avrebbe dovuto comparire sull'immagine di un nuovo attacco alle linee austriache. Il film, invece, termina – con un effetto di notevole impatto sul piano visivo – sull'enorme muro della cava dove è avvenuta la fucilazione. Soprattutto, come ho già detto, Rosi monta le scene prese dal libro all'interno di una precisa progressione drammatica. Ha dichiarato il regista: "Non volevo fare una semplice illustrazione del libro di Lussu. Ha scritto un memoriale bellissimo ma senza una struttura da romanzo"<sup>28</sup>. Usando le categorie di Robert McKee, guru della sceneggiatura americana, potremmo dire che il libro chiedeva un adattamento in chiave minimalista, là dove il film ha optato per l'archi-trama, ossia il modello classico<sup>29</sup>.

Questa opzione per il racconto classico è certo funzionale alla realizzazione di un film politicamente schierato, perché quella della presa di coscienza è una delle formule base del cinema militante, a partire da *Mat'* (*La madre*, Vsevolod Pudovkin, 1926), però è anche segno di una certa vocazione di Rosi. Tra i vari documenti relativi a *Uomini contro* conservati presso il Museo Nazionale del Cinema, c'è una nota non datata – e un po' misteriosa, perché non è chiaro a chi sia indirizzata – di Federico Fellini, in cui il grande regista loda il collega, oltre che per il rigore del suo impegno di cineasta engagé, anche per la qualità "americana" del suo cinema. Scrive Fellini: "È un uomo di cinema che pure raccontando storie del tempo in cui vive non ha rinnegato la grande lezione artigianale del buon cinema americano. E questo per quelli della mia generazione mi sembra un grande merito". Le scene di battaglia di *Uomini contro*, ricche e complesse, senza formalismi e vezzi inutili, sono lì ad avvalorare le parole di Fellini.

27 E. Lussu, *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 212.

28 *Dossier Rosi*, a cura di M. Ciment, cit., p. 100.

29 Vedi R. McKee, *Story*, tr. it., International Forum Edizioni, Roma 2000.

30 MNC, Fondo Francesco Rosi, 209: Lettera di Federico Fellini a destinatario non specificato, s.d., p. 1.

Anche la sceneggiatura di *Cadaveri eccellenti* presenta un tipo di racconto di ascendenza classica (la detection) e uno stile di scrittura all'americana. Però c'è una differenza molto significativa rispetto a *Uomini contro*. Se si esaminano i diversi copioni del film conservati presso l'archivio del Museo Nazionale del Cinema, si scopre che in due di questi, da una pagina all'altra si sviluppa una fitta rete di appunti a mano, sottolineature in vari colori, e soprattutto schizzi e disegni di vario tipo, con i quali, nel corso delle riprese, Rosi andava costruendo il film sulla carta. Non lo si può neanche definire un paratesto. Questo è un vero e proprio testo secondo, iconico, che si sovrappone a quello scritto. In alcuni casi, si tratta di schemi per il *découpage* e piantine del set, abbastanza semplici. Ma in altri casi ci troviamo di fronte a disegni estremamente complessi, che in parte prefigurano specifiche inquadrature, e in parte offrono una generica suggestione visiva per la costruzione di una scena, al pari di una nota scritta. Alcuni degli appunti riguardano scene già girate (Rosi si segna delle battute registrate che vorrebbe modificare) o riguardano la post-produzione (soluzioni di montaggio, scelte musicali), ma nella maggior parte dei casi sono relativi a scene ancora da girare. È la sceneggiatura come luogo – fisico e mentale – di pianificazione del film. In queste note, Rosi presta attenzione anche ai dettagli più piccoli, come il calibro dell'arma dell'assassino.

Tutto questo è certo significativo per lo studio dell'opera di Francesco Rosi, la cui carriera artistica inizia proprio lavorando come disegnatore insieme al padre, subito dopo la seconda guerra mondiale. Quando **si trova a fare da assistente di V. [redacted] su *La terra trema* (1948)**, uno dei compiti che gli vengono affidati è proprio quello di eseguire i bozzetti delle inquadrature. Volutamente non uso la parola *storyboard*, perché il metodo di Rosi non ha il rigore industriale della pratica hollywoodiana dello *storyboard*<sup>31</sup>. Come ho detto, in alcuni casi Rosi disegna effettivamente l'inquadratura,

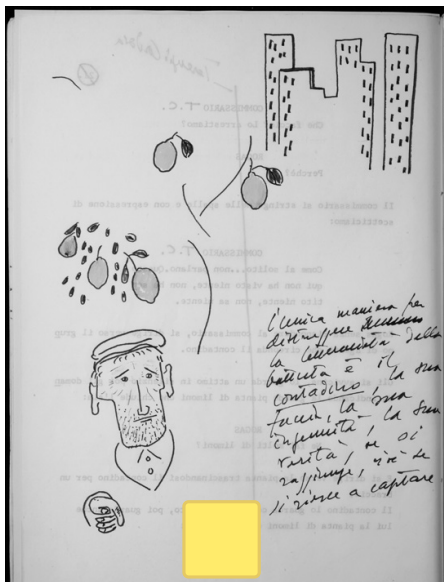
31 Nicola Stefani, nel suo articolo *Tracce di storyboarding. "La sfida" di Francesco Rosi* (in "L'Avventura", 2, 2016, pp. 213-230), usa sin dal titolo l'espressione *storyboard*. Ritengo il contributo di Stefani poco convincente, sia perché si dimostra vago e impreciso circa la natura della scrittura per il cinema, e la sua interazione con lo *storyboarding*, sia perché l'autore fonda tutto il proprio impianto argomentativo sull'analisi di una singola vignetta, che non mi pare si possa considerare un campione significativo.



in altri casi invece disegna figure che delineano ciò che si vedrà sullo schermo in modo meno compiuto, per accenni e suggestioni.



Si osservi, ad esempio, la scena del contadino siciliano interrogato dal commissario Rogo interpretato da Lino Ventura (fig. 1). A fianco della pagina che riporta il dialogo, Rosi disegna il volto del contadino, alcuni limoni che spiccano per il loro colore giallo e, sullo sfondo, dei palazzoni (fig. 2). Non si tratta precisamente della



visualizzazione di una singola inquadratura, però la scena del film è costruita proprio sulla contrapposizione tra lo scempio edilizio sullo sfondo e l'albero di limoni in primo piano, che – spiega il contadino – sorge su un terreno che la magistratura vorrebbe espropriargli per permettere la costruzione di nuove case. Oppure si vede il disegno della figura 3 (fig. 3), che effettivamente prefigura una specifica inquadratura (fig. 4), ma è molto di più di uno storyboard, perché è corredato da un ampio testo scritto. Ha addirittura

un titolo. Come ho già accennato, della tecnica americana dello storyboard, qui manca la sistematicità asettica. In una pagina, Rosi disegna addirittura se stesso, con scritto “io” sul cappello, accanto ai personaggi (fig. 5).

Questo tipo di lavoro è molto interessante, oltre che per la conoscenza dell'opera di Rosi, anche dal punto di vista dello studio della storia e della teoria della sceneggiatura, che troppo di frequente è concepita – con una assoluta semplificazione – come una dialettica binaria tra sceneggiatura di ferro da un lato e improvvisazione dall'altra, spesso intendendo l'improvvisazione come una specie di creazione magica che scaturisce dalla mente del regista-demiurgo senza alcun tipo di preparazione. Nei fatti, sia la sceneggiatura di ferro di Lubitsch, dove ogni movimento di macchina e ogni campo di ripresa è previsto in anticipo sulla carta, sia la sceneggiatura-canovaccio alla Rossellini, aperta all'alea, rappresentano casi estremi e piuttosto rari. La maggior parte delle sceneggiature, invece, si colloca, con varie sfumature, da qualche parte in mezzo a quei due poli. Il caso dei copioni di *Cadaveri eccellenti* è affascinante perché presenta una forma di pianificazione molto densa, ma solo parzialmente legata alla parola, un tipo di pianificazione dove dimensione linguistica e dimensione grafica si fondono in un complesso e originalissimo lavoro di preparazione delle riprese.

