

Direttore responsabile: Guido Conti

In redazione: Francesca Avanzini, Roberto Barbolini, Davide Barilli, Alberto Bertoni, Luigi Brioschi, Andrea Grignaffini, Mario Guaraldi, Daniela Marcheschi, Giuseppe Marchetti, Fulvio Panzeri, Genesio Picone, Roberto Spocci, Andrea Zanlari

Collaboratori e consulenti: Eraldo Affinati, Eugenio Alfieri, Pier Luigi Bacchini, Giorgio Belledi, Giulio Benati, Giuseppe Bonura, Davide Bregola, Giuseppe Caliceti, Massimo Carta, Giuseppe Calzolari, Cecilia Casoli, Francesco Cattaneo, Stefania Cavazon, Luciano Cottini, Fabrizia Dalcò, Laura Faelli, Marco Faelli, Ernesto Ferrero, Daniela Fusari, Remigio Galli, Carlo Galluzzo, Cristina Gavagnin, Francesco Giardinazzo, Gerardo Lunaticci, Gustavo Marchesi, Tullio Masoni, Danilo Mantisalco, Giulio Mozzi, Mario Napoleoni, Ezio Raimondi, Antonio Riccardi, Pier Sandro Pallavicini, Jacques Perrin, Carlo Arturo Quintavalle, Alberto Sebastiani, Pietro Spirito, Annio Gioacchino Stasi, Alessandro Tamburini, Giovanni Tesio, Silvia Tomasi, Teresa Tonna, Marco Vacchetti, Giancarlo Vitali.


Segreteria di redazione: Strada Naviglia 48, 43026 San Lazzaro Parma tel. 0521 774247

Responsabile ricerche archivistiche e fotografiche: Roberto Spocci

Impaginazione e grafica:  Contatto, via Cocconcelli, 11 Parma - tel./fax 0521 508000

Si ringraziano per la disponibilità: Teresa Tonna per la pubblicazione dei racconti del padre e per i preziosi consigli; la famiglia e gli eredi di Libero Tosi per la pubblicazione delle opere; Carlotta e Giovannino Guareschi per la pubblicazione dell'intervista a Giuseppe Verdi di Giovannino; al Comune di Carpi ed in particolar modo ad Anna Prandi e Brunetto Salvarani; a Marco e Laura Faelli; Gloria Bianchino e Carlo Arturo Quintavalle e lo C.S.A.C. di Parma, Luciano Cottini e Giancarlo Vitali per la riproduzione delle loro opere.

Per la foto di copertina siamo disponibili a pagare i diritti, non essendo riusciti a risalire all'autore.

 FONDAZIONE
MONTE DI PARMA

Autorizzazione Tribunale di Parma 1-99 Registro stampa del 12/11/1999

Prezzo: lire venticinquemila / tredici euro

Abbonamento annuale a tre numeri lire sessantamila / trentuno euro

Per abbonamenti casa editrice "Il cavaliere azzurro"

Edizioni: Casa editrice "Il cavaliere azzurro". Coop. S.r.l. Parma, via Naviglia, 48, 43026, San Lazzaro Parma, tel.fax. 0521 774247

Cultura, imprenditoria, ricerca 5

MONOGRAFIA

La scrittura narrativa raccontata da chi la insegna

- Cristina Gavagnin, *Scrivere per studiare, scrivere per lavorare* 11
- Francesco Cattaneo, *I documenti raccontano: scrittura narrativa come didattica della storia* 23
- Ernesto Ferrero, *Scrivere la storia* 35
- Daniela Fusari, *Questo è il catalogo: sogni, bisogni, aspettative dal mondo della scuola* 43
- Marco Vacchetti, *Narrazioni, Scuola Holden. Torino* 55
- Giulio Mozzi, *L'imitazione non è una limitazione* 59
- Annio Gioacchino Stasi, *I laboratori di scrittura e lettura: la scuola Omero di Roma* 65
- Giuseppe Caliceti, *Baobab / Spazio giovani scrittura. Reggio Emilia* 47
- Remigio Galli, *Didattica dello scrivere raccontata a scuola. Liceo G. Marconi. Parma* 81
- Guido Conti, *Gli errori servono per imparare* 91

- *Bibliografia ragionata* 103

ARCHIVIO DEL NOVECENTO LETTERARIO

- Alberto Sebastiani, *Per le sceneggiature di Salò, o Le 120 giornate di Sodoma* 111
- a cura di Alberto Sebastiani, *Intervista a Pupi Avati* 117
- Guido Conti, *Giuseppe Tonna scrittore sulla soglia* 125
- Giuseppe Tonna, *Prose liriche e racconti* 131

FOTOGRAFIA

- Fulvio Panzeri, *Viaggio a Itaca - Latte* 145

TESTO A FRONTE

- Francesca Avanzini, *Una Lolita parmigiana. Riscoperta di Bruna Piatti* 161
- Bruna Piatti, *La Parmigiana* 166
- Traduzione di Carlo Galluzzo, *The woman from Parma* 167

CINEMA

- Jacques Perrin, *L'allievo e il maestro* (a cura di Tullio Masoni) 173
- Giuseppe Calzolari, *Jacques Perrin un attore di classe* 177

Intervista a Pupi Avati Genesi di una sceneggiatura

a cura di Alberto Sebastiani

Come si è già detto, *Salò o le 120 giornate [della città] di Sodoma*, alla Cineteca di Bologna, è attribuito, almeno nel catalogo, a Pasolini. Naturalmente, come si è già sottolineato, la filiazione non è attendibile. Al Vieusseux il documento Vx^c, ovvero il gemello di CBo, è attribuito a: Pasolini, Citti, Avati.

Ho sottoposto, per verificarne l'attribuzione, una fotocopia del dattiloscritto bolognese a Pupi Avati durante un incontro avvenuto sabato 16 dicembre 2000 a Roma. La seguente intervista chiarirà in parte la genesi del film, ma forse, necessariamente, ingarbuglierà ancora di più la già intricata matassa delle copie esistenti e ipotizzabili della sceneggiatura:

Questa è la copia della sceneggiatura di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* che è conservata alla Cineteca di Bologna. È una versione alla quale lei ha collaborato?

“Non lo so. Allora, guarda, c'è un dettaglio che potrebbe confermare che l'ho scritta io: tutti questi puntini di sospensione, e io non so se Pasolini ne usasse tanti. [*Pupi Avati sfoglia la sceneggiatura, legge alcune battute, poi si ferma di colpo*] Un momento. Questa non è mia. In questa copia che lei mi ha sottoposto c'è l'uso del punto e virgola. Io non lo avrei mai messo, non uso mai il punto e virgola¹. Comunque, qua [*si riferisce all'indicazione del copyright nel frontespizio*], essendoci scritto P.E.A. vuol dire che non è la nostra. Perché il fatto che ci sia scritto P.E.A., ... quando l'abbiamo scritta noi era...”

Scusi, noi chi?

“Io, Citti e Pasolini. In realtà l'ho scritta solo io, dopo riunioni e riunioni, di volta in volta. Io scrivevo quindici pagine, poi le portavo, e ci trovavamo con Pier Paolo Pasolini e Sergio Citti a casa di Pasolini in via Eufrate e controllavamo queste quindici pagine. C'era qualcosa da correggere?, io tornavo a casa e lo cambiavo. Via via si andava avanti. Io

¹ Il problema resta aperto in quanto quel punto e virgola è l'unico presente nella sceneggiatura CBo, e per di più quel periodo specifico che lo contiene, a c. 31, è la trascrizione fedele di una nota di Pasolini in Vx^b, c. 30, naturalmente con il punto e virgola. A più di venticinque anni dalla stesura potrebbe essere una semplice dimenticanza oppure dare adito all'idea dell'esistenza di un altro copista.

² Si tratta del volume Charles Baudelaire, *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni, Meridiani Mondadori, Milano, 1973.

³ I segni sono a biro blu. Tra le poesie segnate vi sono anche *Le jeu*, *La Destruction*, *La Mort des pauvres*.

⁴ Il testimone è conservato al Fondo Pier Paolo Pasolini dell'archivio contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux a Firenze, scatola 8, sezione cinema.

ho ancora una copia de *Les Fleurs du mal* di Baudelaire che era di Pasolini² dove ci sono ancora segnate alcune poesie dallo stesso Pasolini³. Pier Paolo mi diceva: 'mettici questi, mettici questi'. Tutte le volte che in questo testo [*nei Fleurs du mal*] c'è un segno verticale a biro, a bordo pagina, accanto ai versi, quel segno è di Pasolini. Io non segnerei mai a penna un libro. Lui mi diede questo libro. Le citazioni di Baudelaire nel film vengono dalla versione mia, che ho interpolato Sade e Baudelaire, su suggerimento di Pasolini, naturalmente".

Vediamo di ricostruire la genesi della sceneggiatura...

"La storia è questa: è l'epoca del grande successo dei film di ambiente storico in cui ci fosse il pretesto di visualizzare anche scene a sfondo erotico-sessuale, quindi dagli elevati progetti tipo *Decameron* o *Racconti di Canterbury* si è avuto tutto un seguito di cinema di serie B, il cosiddetto Boccaccianesimo. Enrico Lucherini, che era il capo ufficio stampa della Euro propose a Cesare Lanza, che era il presidente della Euro di occuparsi di De Sade, visto che tra l'altro allora De Sade era all'indice, e non si riusciva a trovarlo. Le centoventi giornate di Sodoma non c'erano in libreria. Io ne trovai una copia alla stazione, sottobanco. Era vietato dalla censura. Comprammo questo libro e lo leggemmo, io, Troisi e Masenza, destinando questo film a un regista che si chiamava De Sisti. Una volta iniziata la stesura della sceneggiatura⁴ ci rendemmo conto che un film così, con delle situazioni così scabrose non sarebbe passato in censura. E De Sisti non andava bene, come regista. A me venne in mente di proporre alla Euro di far leggere il copione a Sergio Citti. Cesare Lanza, che era amico di Pasolini, si incaricò di portarglielo per farlo avere a Sergio Citti. L'incontro avvenne al ristorante "Corsetti" dell'Eur e Pasolini si riservò di leggerlo. Lo lesse, non gli piacque, però si incuriosì perché non aveva mai letto Sade. Questo mi colpì. Pasolini non conosceva Sade e non conosceva in particolare *Le centoventi giornate di Sodoma*. Chiese a Lanza il testo originale, il libro. Io lo portai personalmente in via Eufrate a Pasolini, ed era la prima volta che vedevo Pasolini. Lui mi chiese: 'ma lei fa parte dei curatori della sceneggiatura?', 'sì', e lui mi fece accomodare e mi intervistò un po' su quelle che erano le mie ambizioni a quel tempo. 'Ma eventualmente - mi chiese - se dovessimo riscriverla, lei sarebbe interessato?'. Io dissi naturalmente di sì, molto lusingato di questo tipo di proposta. Lui lesse il libro e decise di riscrivere la sceneggiatura, con me e con Citti, per Citti. Di lì partì l'elaborazione di questa nuova sceneggiatura completamente diversa dalla

precedente, che ebbe come prima impronta questa cosa di Salò. Cioè, l'idea di Pasolini fu quella di trasferirla in un'epoca diversa, in un momento diverso inserendovi questo fatto dei nazisti, del sadismo nazista. Da quel momento per due mesi abbiamo lavorato assieme. Praticamente io ho scritto quasi tutto da solo. Lui mi diede questo libro di Baudelaire perché io ne facessi uso ogni tanto e nei racconti delle quattro megere inserissi alcune citazioni. La cosa procedette in modo molto piano. Fu un lavoro sotto certi aspetti molto semplice, molto piacevole, poi alla fine della storia purtroppo accadde che l'Euro aveva dei grandi problemi economici e finanziari. Tutti i film che aveva prodotto in quegli anni erano andati male ed era vicina a chiudere”.

In che anni venne scritta questa sceneggiatura? Ancora mentre Pasolini era alle prese con la *Trilogia della vita*?

“Durante la sceneggiatura mi ricordo che lui mi invitò, e io mi sedetti di fianco a sua madre, all'International Recording a vedere *Il Fiore delle mille e una notte*. Noi nel '74 stavamo ancora scrivendo la sceneggiatura perché se no lui non mi avrebbe invitato. Mi invitò perché mi frequentava in quei giorni. Successivamente l'Euro chiude e il progetto viene abbandonato. Io incontro Pasolini alla “Carbonara” una sera a cena. Lui era con Laura Betti, gli chiedo cosa stesse facendo e lui mi risponde: ‘stavo preparando un film sulla vita di San Paolo, ma il progetto è saltato, gli americani non lo vogliono più fare perché non c'è più Marlon Brando’. Allora gli dissi: ‘ma perché non lo fai tu, Salò?’, e lui mi rispose: ‘ma non ho neanche più una copia della sceneggiatura’, gli dissi: ‘ce l'ho io’, e il giorno dopo gli portai la copia della sceneggiatura che avevamo scritto per Citti. Fu quella la cosa che indusse Pasolini a fare il film, cioè il fatto che io gli suggerii di farlo, poi naturalmente lui si convinse. Da quel momento in cui io ho portato questa copia a Pasolini alla sua morte non ho saputo più niente di questo progetto. Sono soltanto dovuto andare dagli avvocati della P.E.A. che aveva rilevato il progetto in via del tutto non ufficiale, perché l'Euro essendo sotto controllo fallimentare non poteva cedere nulla. Allora io dovetti andare a firmare alla P.E.A. che non avevo diritto di niente e che ero già stato pagato precedentemente, che Grimaldi, il capo della P.E.A., non mi avrebbe dovuto riconoscere niente perché il progetto era stato interamente finanziato. Basta; qui finisce il mio rapporto con questo progetto, quindi praticamente non so tutte quelle che sono state le vicissitudini di questa sceneggiatura nelle sue fasi successive. È evidente da una copia con note

⁵ Questo copione è oggi in possesso di Graziella Chiaricossi.

autografe⁵ che mi è stata mostrata da Walter Siti, che Pasolini sul set e anche in fase di edizione ha modificato via via, in gran parte, la sceneggiatura. Come tutti fanno poi, come faccio anch'io. Voglio dire: ci si accorge che qualcosa non funziona oppure c'è un'ispirazione del momento che induce a inserire una certa cosa, quindi si cambia. Quindi è molto probabile che tra questo copione [*il copione in possesso di Graziella Chiaricossi*] e il nostro copione [*quello scritto con Citti e Pasolini*] ci siano già delle difformità, ma soprattutto che ci siano difformità tra questo copione e il film. Questo accade con tutti i film. Solo nell'America dei grandi studios la sceneggiatura era una cosa che veniva rispettata in un modo assolutamente rassegnato, ma poi i registi sono diventati registi e hanno avuto un loro ruolo e quindi sì la sceneggiatura è importante, ma c'è un contributo continuo, un'elaborazione continua, c'è un rapporto dialettico con lo scritto".

Nella vostra sceneggiatura avevate già deciso di dare questa struttura a tre gironi, di mettere in scena non quattro, come in *Sade*, ma tre narratrici più la pianista?

"Certo. Era già stato deciso da Pier Paolo. L'idea è tutta di Pasolini. Debbo dire che non condividevo tutto. Ero profondamente imbarazzato soprattutto per l'aspetto connesso con l'ambientazione nazista. Mi sembrava un'idea un po' facile. Il riportare questo mondo, questa violenza così estrema al sadismo nazista mi sembrava un'equazione un po' banalotta, non così originale. Io non l'apprezzai. Non ebbi naturalmente l'ardire di sollevare obiezione alcuna, ma mentre molte delle cose che mi diceva Pier Paolo mi toccavano, mi colpivano e mi piacevano, commuovevano, quella è l'unica cosa da cui ancora oggi prendo le distanze. Secondo me, se lui avesse lasciato l'ambientazione autentica del film, dov'era, com'era stato scritto, secondo me avrebbe fatto un'opera che sarebbe durata più nel tempo. Però questa è un'impressione mia, personale, che non conta nulla, perché poi il film l'ha fatto lui. Quindi tutte le idee, tutte le proposte, le varianti dal testo o dal film o dal testo originale di *Sade* sono di Pasolini. I nostri contributi a livello creativo sono nulli. Io sono stato la mano che ha scritto tutto il copione seguendo in modo assolutamente diligente le indicazioni di Pier Paolo. Non vi è contributo alcuno a livello creativo del quale io possa vantarmi. Debbo dire che lo scrivere questo copione mi è costato moltissimo perché il mio mondo, la mia visione del mondo, dei rapporti umani, il mio senso morale ed etico è molto lontano da questo tipo di proposta, però era

tale la suggestione che produceva in me questo poeta, questo individuo, questo intellettuale, per cui ero lusingato dal fatto di poter scrivere per lui, e sono passato sopra molte cose. Mi sono fatto piacere molte cose che non mi sarebbero mai piaciute. Tant'è vero che la prima versione che portammo a Pasolini, che a lui non piacque assolutamente, era una versione molto edulcorata, in cui tutte le situazioni di massima violenza verbale o visiva erano assolutamente alluse, non erano esplicitate, come invece è stato poi nel film".

Non conosciamo dunque la paternità di questa copia che le ho mostrato?

"No, io speravo che questi puntini di interpunzione fossero una traccia, ma... ma è molto difficile dirlo, perché queste cose qui sono copiate dal libro di Sade. Tutta questa parte qui, come lui l'ha scritta, la posso aver scritta anch'io perché sono tutti testi del libro. Forse non è né mio né suo".

Mancano tutti i dialoghi riguardanti anarchia e potere... e anche la scena di Ezio che alza il pugno chiuso prima di essere ucciso.

"I dialoghi non c'erano neanche nella mia. Quelli sono un'aggiunta posteriore, di Pasolini, come deve essere anche la scena di Ezio, perché non me ne ha mai parlato".

In questo copione c'è già il suicidio della pianista, ma non c'è lo spettacolino⁶ *Femmes, Femmes* prima del matrimonio dei gerarchi".

"Quello c'era. La scena di *Femmes, Femmes* me la ricordo benissimo".

Quindi questa copia è qualcosa di ancora anteriore o posteriore?"

"Io ho supposto con Siti che Pasolini abbia usato due sceneggiature assieme, una riscritta e una vecchia, e ogni tanto sia andato ad attingere anche alla vecchia, cioè alla nostra, quella fatta da Citti, me e lui⁷. Se lei mi dice che questa scena di *Femmes, Femmes* al matrimonio dei gerarchi non c'è, mentre nel mio copione c'era, e nel film c'è, è come se l'avesse tolta e poi rimessa. La sceneggiatura che io ho visto che lui ha usato sul piano di lavorazione non è questa, quella che ha Siti è anche scritta con una macchina diversa. Questa forse appartiene a una fase intermedia".

⁶ Si tratta della scenetta di Hélène Surgère (la sig.ra Vaccari) e Sonia Saviange (la pianista), che ripropongono un passaggio del film *Femmes, Femmes* di Paul Vecchiali.

⁷ L'ipotesi potrebbe essere confermata anche dalla lettura comparata dei documenti recensiti. In CBo, infatti, nella Scena 3, i personaggi corrotti per rapire una ragazza sono due preti, mentre in Vx^b sono due suore, che vengono sostituite da una correzione a mano con due preti, appunto. Nel film, dove la scena è riassunta nel racconto di una delle megere che narra come sia avvenuta la cattura della ragazza che sta sottoponendo all'esame dei "signori", si tratta di nuovo di due suore.

Ha idea di chi possa averla scritta?

“Non ci sono altri sceneggiatori oltre a noi. Non è subentrato alcun altro. Pasolini ha rielaborato, ha fatto un’ultima lezione di quella sceneggiatura che avevamo fatto con Citti, che è quella che ha Walter Siti, e sulla quale ha fatto il film, però quella che ha Siti ha un’infinità di note della segretaria di edizione che riguardano un mare di cancellature o di mutamenti, un’infinità di variazioni. Questo vuol dire che è una operazione che è avvenuta estemporanea sul set. Sono cose che non ritrovano un riscontro scritto, cioè non trovano una sceneggiatura vera e propria che rispecchi totalmente il film. Ci sono molte cose tagliate in montaggio, come succede in molti film. Non trovo che sia una situazione anomala, il fatto che ci sia difformità tra testo e film. Io ho fatto trenta film nella mia vita. Non credo che ce ne sia uno che rispetti la sceneggiatura scritta. Mai m’è capitato di trovarmi a realizzare esattamente quello che avevo scritto. So bene che è una cosa che accade normalmente”.

Un’ultima domanda, più in generale: come considerava lei Pasolini come scrittore, come sceneggiatore, oltre alla figura dell’intellettuale dal quale lei ha detto che era molto affascinato?

“Io ero molto affascinato soprattutto dai film che avevo visto perché io debbo dirle che Pasolini lo conoscevo solo cinematograficamente, nel momento in cui l’ho incontrato. Ero legato soprattutto ai primi film, e soprattutto ad *Accattone*, che è un film che ancora oggi considero un’opera di poesia assoluta. Il cinema è destinato a un’erosione continua, perché il cinema difficilmente riesce in qualche modo a sopravvivere al tempo, alle mode. Ha un potere evocativo così modesto, è tutto così lì, così risolto, per cui ti rendi conto che molto del cinema che ti ha affascinato in anni lontani e poi rivisto oggi ti delude. Io fui molto toccato dalla “nouvelle vague”, ma oggi non potrei rivedere nulla. Ho provato a riguardare alcuni capisaldi, ma con grandissimo imbarazzo, e lo stesso accade con altri autori. Invece, con Pasolini, questo non accade. Tu rivedi *Accattone* oggi e ha un potenziale emotivo, un’ingenuità primordiale così assolutamente straordinaria, ricorre a una sorta di archetipi continui per cui non lo collochi nel tempo, non è più un problema dei ragazzi di borgata, è raccontare la vita con una purezza assoluta, estrema, disperata, ecco perché Pasolini mi affascinava, mi piaceva, perché fin dal primo film io avevo avvertito in lui qualcosa che negli altri registi non avevo trovato. Un atteggiamento nei riguardi del mezzo cinematografico assolutamente suo, proprio. Lui se n’era

impadri
cinema
cinema
altri au
conside
film del
elevatis
natural
grande
più faci
semplic
loro opi
per le p
serie di
avrebbe
Pasolini

D
mozartia
mortuar
lui ha so
tutti pra
una sort
profezia
affacciar
Pasolini
allora. È
ad altri
avergliel
so se sia
mai visto

impadronito fin dal primo film. Lui è subito stato Pasolini, anche cinematograficamente. Non è che abbia avuto dei maestri cinematografici, non possiamo dire che i film di Pasolini richiamino altri autori. Io di Pasolini pensavo questo. Negli ultimi film era considerato fortemente trasgressivo, visto anche come furono accolti i film della *Trilogia della vita*, ma sicuramente con un suo peso specifico elevatissimo. L'esperienza è stata straordinaria, come straordinaria è naturalmente l'esperienza di quando si ha a che fare con persone di grande livello, di grande spessore. Scrivere per loro e con loro è la cosa più facile del mondo, perché sono capaci di trasmetterti con molta semplicità e con molta chiarezza quello che è il loro punto di vista, la loro opinione e quello che pretendono da te. La cosa difficile è scrivere per le persone che non hanno un loro mondo, e allora farfugliano una serie di cose per rendersi conto solo dopo, solo molto in là, di quello che avrebbero voluto. Si naviga praticamente nella nebbia più assoluta. Con Pasolini questo non accadeva.

Di terribile c'è che io ho avvertito da subito, cosa un po' mozartiana⁸, che quel testo, *Salò*, aveva qualche cosa in sé di terribilmente mortuario, con una connessione così stretta... Se si leggono i versi che lui ha sottolineato, in *Les Fleurs du mal* di Baudelaire, sono anche questi tutti praticamente legati alla morte, quindi lui in questo... io ho avuto una sorta di premonizione, ecco, che quel film recasse una sorta di profezia negativa, e che io ne dovessi in qualche modo uscire. Era come affacciarsi verso un baratro dal quale io e Citti ci siamo ritirati, mentre Pasolini ne era attratto. Andava al di là di quello che aveva fatto fino allora. È forse il film che Pasolini ha scritto di meno, che ha più attinto ad altri mondi. In qualche modo l'ha subito. E non so se il fatto di averglielo consigliato, di avergli suggerito di riprenderlo in mano... non so se sia stato poi un bene, non lo so. Io le confesso che il film non l'ho mai visto, per questa ragione⁹.

⁸ Si riferisce chiaramente al rapporto tra Mozart e la sua *Messa da Requiem*.

⁹ Pupi Avati ci tiene comunque a precisare che nonostante queste affermazioni non condivide le posizioni "estreme" sostenute da Giuseppe Zigaina sulla morte di Pasolini.