

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 consentiti: 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

Per le sceneggiature di Salò o le 120 giornate di Sodoma

di Alberto Sebastiani

Contributi preliminari

Nel volume *Per il cinema*, dedicato al cinema di Pasolini, in uscita in aprile per i Meridiani Mondadori, verranno pubblicati come testo della sceneggiatura di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* i dialoghi del film. In effetti la scelta dei curatori, Walter Siti e Franco Zabagli, è legittima: quello è il testo che il regista ha voluto come definitivo. Ma ricostruirne l'elaborazione presenta molti problemi filologici e lascia molte questioni irrisolte, molti vuoti che bisognerebbe indagare a fondo.

Sembra infatti che Pasolini non abbia mai scritto di suo pugno la sceneggiatura di *Salò*. O almeno non nella prima fase dell'elaborazione. E comunque che abbia lavorato in maniera decisamente insolita.

Mentre per tutti gli altri suoi film, come si sa, era lui stesso a creare la sceneggiatura in una lavorazione che prevedeva vari stadi, dall'abbozzo al testo definitivo (poi eventualmente ritoccato anche all'ultimo secondo, in fase di ripresa, come avviene per qualsiasi altro film), in *Salò* il lavoro si è svolto in maniera molto diversa. Forse unica. Ciò appare sia dalla comparazione dei testimoni della sceneggiatura recensiti in questo breve articolo (si tratta di testimoni conservati a Bologna, Firenze e Roma, alcuni dei quali appartengono a una primissima fase della creazione del film, inizialmente destinato alla regia di Sergio Citti) sia dall'intervista a Pupi Avati (pubblicata di seguito), che, come si vedrà, è tra i "progenitori" del film.

I testimoni

Alla Cineteca di Bologna è conservata la fotocopia di una sceneggiatura dattiloscritta segnata nello schedario come *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, attribuita a Pier Paolo Pasolini, ma la cui filiazione è in realtà ben più complessa¹.

Il titolo nel frontespizio è in realtà *Salò o le 120 giornate della città di Sodoma*, ed è una versione che prevede già la tripartizione "dantesca", più un "Antinferno" (non indicato da alcun occhiello

¹ Il frontespizio presenta forse una variante del titolo, *Salò o le 120 giornate della città di Sodoma*, e l'indicazione: "Copyright © by P.E.A. Produzioni Europee Associate". Vi sono 69 scene in 195 carte di formato A4, dattiloscritte e numerate solo sul recto. Ogni pagina è divisa in due colonne: quella di sinistra è descrittiva, quella di destra contiene i dialoghi. Al di sopra delle battute sono indicati i nomi dei personaggi in maiuscolo. La numerazione delle carte non appare e non considera il frontespizio iniziale e i due occhielli che aprono il "Girone delle manie" e il "Girone della merda", inseriti rispettivamente tra le carte 45 e 46, e 94 e 95. L'occhiello del "Girone del sangue" è invece considerato come carta 154, ma non è numerata. Mancano, in quanto cadute, le carte 49, 104 e 132.

2 Non è indicata nemmeno la scritta che appare nel film a tutto schermo: "1944-45 Nell'Italia Settentrionale durante l'occupazione fascista". La c. 1, però, presenta in maiuscolo l'occhiello introduttivo "Prologo".

3 Si veda ad esempio scena 17, c. 54: il frate del racconto dalla signora Duclos diventerà nel film il prof. Gentile, mentre il suo confratello Geoffrey, Goffredo.

4 Le scene sono quelle della sceneggiatura della Cineteca in cui non appaiono le situazioni citate, che verranno introdotte nel film.

esplicito²), che mostra dei rastrellamenti-sequestri. Presenta già tre narratrici più una pianista in sostituzione delle quattro narratrici di Sade ne *Le centoventi giornate di Sodoma*, delle quali però sono ancora mantenuti i nomi: Duclos, Champville e Desgranges, non ancora sostituiti, come avverrà nella versione cinematografica, da quelli italiani Vaccari, Maggi e Castelli. Tutti i nomi sono ancora quelli di Sade: non solo quelli dei quattro gerarchi: Blangis, Curval, Durcet e Il Vescovo, ma anche quelli dei ragazzi e quelli dei "gaudenti", fino a quelli dei personaggi citati indirettamente³. Sade è ancora decisamente padrone del campo, anche nei discorsi dei "signori" (si vedano le scene 17, 23, 27, 43, 44). Nonostante l'ambientazione a Salò, il termine "villa" non sempre sostituisce "castello", che in Sade è il luogo in cui vengono recluse le vittime della selezione dei quattro libertini.

Rispetto al film, mancano molte scene, e altrettante risultano tagliate o presentano variazioni importanti. Un esempio sono il succedersi delle delazioni, che iniziano in maniera diversa (in questo copione si aprono con le parole di Hébé, nella stanza delle ragazze, scena 51, mentre nel film con le parole di uno dei ragazzi) e si sviluppano con conseguenze molto differenti. Mancano poi le barzellette del gerarca (scene⁴ 13, 19, 42, 67), le discussioni sul rapporto tra anarchia e potere, sullo spargimento di sangue e sull'attribuzione delle citazioni (scene 20, 23), le scene dell'innamoramento di Eva e della sua compagna (scene 28, 42, 159), il pugno alzato di Ezio prima della sua uccisione (scena 57), la scenetta tratta da *Femmes, Femmes* della pianista e della narratrice che improvvisano lo spettacolino per far sorridere i ragazzi incapaci di obbedire all'ordine: "ridete!" dei gerarchi prima del matrimonio (scena 48). Mancano le scene dei ragazzi seduti nei tini pieni di escrementi e l'urlo disperato della ragazza, tratto dal Vangelo secondo Marco (15, 34), che riprende il Salmo 21 dell'Antico Testamento: "Dio, Dio, perché ci hai abbandonato?"; il binocolo dei gerarchi con cui si vede dalla finestra il compimento delle punizioni (scena 67), e tutte le scene riguardanti i "piaceri" che i gerarchi traggono dai "soggetti", come li chiama Sade, nelle stanzette laterali durante le narrazioni. In un finale molto diverso dalla versione cinematografica, manca poi la scena dei due ragazzi che ballano davanti alla radio.

Per cercare di capire a che fase della creazione del film appartenga questo copione, pur senza poterlo datare con precisione, è necessario confrontarlo con i documenti conservati nella scatola 8, sezione cinema, del Fondo Pier Paolo Pasolini dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti al Gabinetto Vieusseux. A Firenze è infatti possibile consultare quattro

personaggio, la pianista, che, sommata alle tre narratrici, viene così a pareggiare i conti con le quattro di Sade.

Pasolini dunque, come si comprenderà anche dall'intervista a Pupi Avati, almeno in questa fase, non avrebbe mai scritto di suo pugno il copione, ma sarebbe intervenuto su un testo consistente in una trasposizione cinematografica del romanzo di Sade. Avrebbe così avuto un ruolo creativo, di "regia", pilotando e integrando con indicazioni precise, come si vede dalle 61 carte con note autografe di Vx^b , i lavori di Avati e Citti. Almeno in questa prima fase.

È così che in Vx^b , e quindi anche in Vx^a , vengono introdotte le varianti presenti in CBo, e dunque anche in Vx^c . Ma solo quelle riferite al "Prologo" e ai primi due "gironi". Infatti, per quanto il terzo girone di CBo sia molto diverso da quello di Vx^b , in quest'ultimo testimone non appaiono note o correzioni che preludano alle varianti e alle innovazioni. È legittimo supporre che esistano altre copie sulle quali sia intervenuto Pasolini, e che dunque potrebbe aver lavorato su più copioni contemporaneamente.

Una di queste "altre copie" dovrebbe essere il quarto documento conservato nella cartella 8 del Vieusseux, che chiameremo naturalmente Vx^d , e che presenta correzioni a mano attribuibili a Pasolini. Si tratta di 28 carte non rilegate⁹ che corrispondono a una stesura de *Il girone del sangue*, indicato dallo stesso occhiello nella prima pagina. È una stesura del terzo girone di *Salò* che presenta lezioni sia appartenenti a Vx^a (si confrontino ad esempio le cc. 3, 4 di Vx^d con le cc. 182, 183 di Vx^a) che a CBo (la c. 1 di Vx^d contiene le scene 46, 47, 48 di CBo)¹⁰, più innovazioni di fondamentale interesse. Infatti, a una prima lettura, vi sono indicazioni in nota che lascerebbero presupporre che Vx^d occupi una posizione intermedia tra Vx^a e CBo. Potrebbe essere, infatti, una stesura posteriore a Vx^a , con nette varianti rispetto ad essa, corretta a parte prima della stesura di CBo. In effetti quest'ultima riporta molte correzioni annotate in Vx^d . La nota autografa nella carta 2 di Vx^d , ad esempio, che inserisce il "gaudente" nell'atto di palpeggiare il sedere del Vescovo durante la celebrazione dei matrimoni dei "signori", viene ripresa in CBo (scena 48, c. 158), e sarà presente anche nel film. Ci sono però anche indicazioni, nuove anche rispetto a Vx^a , che poi non saranno confermate in CBo (ad esempio i dialoghi dei libertini sul tema della prostituzione dell'uomo e della masturbazione alle cc. 4, 5 di Vx^d , per altro biffati presumibilmente dello stesso Pasolini), e altre non riprese da CBo ma utilizzate nella fase filmica. Tra queste la più importante è sicuramente quella che vede l'introduzione del binocolo¹¹ in mano ai

2 parole o periodi, i tagli
n netti da c. 58 a c. 67 di
aj Vx^b , che cassano tutta
sc una scena erotica che
N vede come protagonista
d principale Blangis, che,
fe eccitato dai racconti della
p Duclos, dà sfogo a certe
l' sue perversioni (tali
" scene, naturalmente, non
3 appaiono nelle
sc corrispondenti carte di
d CBo, cioè quelle
E appartenenti alla Scena
il 17). Oppure i tagli ai
su racconti della Champville
G da c. 147 a c. 155. Tutti i
4 tagli sono comunque
d giustificati da note
C esplicative della
aj decisione.

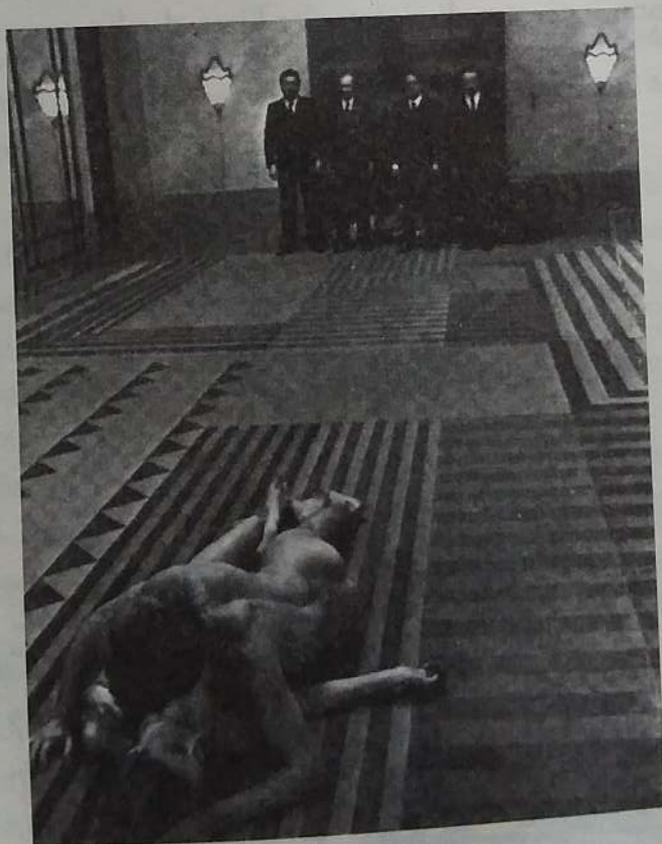
8 Gli interventi sono
ci anche a livello grafico. Si
in pensi che a c. 63 e a c.
103, cioè dove
cominciano
rispettivamente i gironi
"delle manie" e "della
merda" in Vx^b , accanto ai
due occhielli in
maiuscolo vi è una nota
autografa che propone
per ciascuno di essi una
pagina a sé, come si può
riscontrare in CBo.

9 Il testimone Vx^d è
composto da 28 carte
non rilegate,
dattiloscritte, numerate
da 1 a 29, con la
ripetizione del numero 6
in due carte successive, e
senza i numeri 10 e 16.
Non è però un problema
di caduta di carte, ma
solo un errore di
numerazione, in quanto
il testo è composto
integralmente da tutte e
28 le carte, sempre di
formato A4. La scrittura è

“signori” seduti alla finestra a rimirarsi lo “spettacolo” della carneficina, che nel finale del film ha, come tutti sanno, un significato di grande importanza. Questo episodio soprattutto potrebbe far pensare a una situazione un po’ più complessa. Vx^d , infatti, potrebbe essere una stesura usata, in un primo tempo, in una fase intermedia, come è già stato detto, ma anche ripresa in un secondo tempo, dopo la stesura di CBo, per apportare ulteriori correzioni. Le congetture potrebbero essere molteplici¹².

Resta comunque il fatto che Vx^d presenta, tra testo e note autografe, lezioni appartenenti a tutti i testimoni recensiti, fino al film. Alla carta 26, ad esempio, sono addirittura inserite indicazioni sul tipo di ripresa e di montaggio da attuare.

In questa prima fase, comunque, si riesce a ricostruire un certo “iter” testuale, che da Vx^a porta a CBo, e che nell’intervista di Pupi Avati verrà ulteriormente chiarito. I problemi però sorgono affacciandosi sul vuoto che intercorre tra CBo e il film. Per quanto in Vx^d venga introdotto il binocolo, tutte le altre scene che ancora mancano in CBo rispetto al film continuano a mancare. Indicare quando, come e dove



Nella foto: Foto di scena da *Le 120 giornate di Sodoma*.

a pagina piena e giustificata a destra. I dialoghi sono centrati, con l’indicazione del personaggio parlante in maiuscolo, centrato anch’esso al di sopra della battuta. Come in Vx^a e Vx^b le scene non sono numerate, né compare la parola “SCENA” in maiuscolo ad ognuna di esse. Ci sono invece i titoletti, in maiuscolo, corrispondenti a ciascuna di esse. Rispetto a tutti gli altri testimoni recensiti, invece di far cominciare ogni scena con una carta nuova, in Vx^d le scene sono scritte in successione, distinte solo dai titoletti.

10 Queste scene aprono un altro problema: in Vx^d ci sono quattro scene differenti, da c. 174 a c. 177, che mostrano le vestizioni separate dei “signori”. In CBo c’è, come nel film, una sola scena, una vestizione collettiva. In Vx^b non ci sono correzioni al “Girone del sangue”, e la vestizione dei “signori” è la sua ouverture. Su che stesura, o come sia avvenuto questo passaggio che presenta un profondo scarto tra Vx^a e Vx^d resta un mistero.

11 Si veda la c. 25 di Vx^d . In realtà Pasolini parla di un “cannocchiale”, proprio come quello presente in D.A.F. De Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma*, Es, Milano, 1991, pag. 265, in

un'analoga situazione voyeurista.
12 Sempre a proposito di congetture, viste le correzioni a matita in Vx^a, non attribuibili a Pasolini, riscontrabili tra c. 6 e c. 16, ovvero la cancellazione delle parole "Francia", "Parigi" e "Orleans", per altro ancora presenti in CBo, si può ipotizzare che Vx^a sia stato ripreso nel momento del passaggio dall'ambientazione settecentesca, francese, di Sade, a quella novecentesca, italiana, di Pasolini, in cui, naturalmente, scompaiono la Francia e le sue città.

siano state inserite non è possibile stabilirlo tramite i documenti recensiti. Come naturalmente è impossibile stabilire quando, come e dove siano avvenuti i tagli e le correzioni alle varianti rispetto al film del terzo girone di CBo.

In fase di ripresa sembra sia stata utilizzata una copia oggi in possesso di Graziella Chiarcossi, identica a CBo, ma con un'infinità di note, talvolta di difficile lettura, soprattutto della segreteria di edizione, ma anche di Pasolini, riguardanti variazioni nelle battute e indicazioni di ripresa. A questo punto la situazione si complica: se infatti questa è la sceneggiatura usata sul set, e sembrando difficile che tutte le scene mancanti a CBo rispetto al film siano state annotate in fase di ripresa (nonostante quanto affermi, come si vedrà, Pupi Avati), diventa difficile ricostruire con precisione i vari stadi della sceneggiatura. In teoria dovrebbero esistere altre stesure, o almeno delle carte "volanti", in cui dovrebbero comparire le scene mancanti, almeno in parte. E soprattutto i dialoghi: è altrimenti difficile interpretare l'affermazione ripetuta più volte da Pasolini, secondo la quale, durante le riprese di *Salò*, avrebbe costretto gli attori, altro fatto assai insolito, ad attenersi fedelmente al copione. La questione è scoprire se esistano, e in tal caso trovare, questi altri testimoni, e cercare di ricostruire l'iter che ha portato al copione definitivo.



Pier Paolo Pasolini in una caricatura di Roberto Meli