



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

DIPARTIMENTO DI TEORIE E RICERCHE DEI SISTEMI CULTURALI

Scuola di Dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali
Indirizzo: Storia delle Arti
Ciclo XXIII

Direttore: Prof. Aldo Maria Morace

Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura.
Parà, testo genetico di un'intera filmografia.

Tutors:
Prof. Lucia CARDONE
Prof. Aldo Maria MORACE

Dottorando:
Gianni TETTI

ANNO ACCADEMICO 2009 – 2010

Indice

I. Vita e opere di Franco Solinas. Dalle poesie maddalenine al cinema	p.1
I.1 Gli anni a La Maddalena	p.4
I.2 Il trasferimento a Roma	p.8
I.3 Racconti e altri scritti	p.13
I.4 Dalla letteratura al cinema	p.17
I.5 Solinas al cinema: da Pirro a Pontecorvo	p.23
I.6 Da <i>Giovanna</i> a <i>La battaglia di Algeri</i>	p.26
I.7 Il consolidamento del metodo	p.37
I.8 La svolta terzomondista	p.41
I.9 Ulteriori riflessioni su un metodo in divenire	p.49
I.10 I quattro <i>western</i> terzomondisti	p.54
I.11 <i>Queimada</i> e la svolta internazionale	p.61
II. I progetti rimasti sulla carta	p.75
II.1 Gli anni '50	
II.1.a Solinas e Pirro, soggettisti senza firma	p.76

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

II.1.b Un progetto perduto: l' <i>Uomo di Punta</i> e le sue tracce in <i>Kapò</i> e <i>La vita è come un treno</i>	p.87
II.2 Gli anni '60	p.94
II.3 Gli anni '70 e '80	p.99
III. Il terzomondismo di Franco Solinas: dal riscatto dei “dannati della terra” alla disillusione	p.103
IV. L'antieroe: indifferenza, efficienza e opportunismo sociale	p.138
IV.1 Paul Robin	p.140
IV.2 Robert Klein	p.145
IV.3 Gli avventurieri: da Walker ai mercenari del western	p.168
V. La vita vista dagli occhi di uno stupido ovvero <i>La vita è come un treno, come un treno...</i>	p.176
V.1 L'arrivo del treno e l'allontanamento dal West	p.182
V.2 Da bandito a minatore. Il primo contatto con la società del profitto	p.193
V.3 Dalla miniera alla città. Gli spazi angusti	p.201
V.4 Una pedina nelle mani dei <i>gangster</i>	p.208
V.5 La guerra in Europa e il ritorno alla violenza. New York e l'equivoco. Il sogno di un tempo passato	p.213
VI. <i>Il cormorano</i>	p.220

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

VII. <i>La Battaglia</i> , un poema per il cinema	p.255
VII.1 Il deserto, la natura, le sue regole	p.257
VII.2 La dialettica tra vecchio e nuovo. Tempi a confronto	p.271
VII.3 Dal confronto allo scontro	p.274
VIII. Parà, testo genetico per un'intera filmografia	
VIII.1 Genesi, sviluppo e fallimento del progetto	p.256
VIII.1.a Alcuni Parallelismi tra <i>Parà</i> e <i>La battaglia di Algeri</i>	
p.266	
VIII.1.b Indifferenza e opportunismo di Paul Robin	
p.279	
VIII.2 Analisi della sceneggiatura	
VIII.2.a L'arrivo di Paul Robin in Algeria: situazione ambientale e presentazione del personaggio	p.286
VIII.2.b Il giorno e la notte: dialettica tra passato e presente	
p.293	
VIII.2.c Il confronto tra Paul e Jean: sguardi contrapposti	p.318
VIII.2.d L'indifferente e la paura: il progressivo ribaltamento dei ruoli tra carnefice e vittima	p.328
VIII.2.e Il fuoco, la morte e il tradimento: catabasi dell'antieroe	p.333

VIII.2.f L'antieroe allo specchio: «verrà la morte e avrà i tuoi occhi»	p.346
Filmografia	p.354
Bibliografia	p.367

I. Vita e opere di Franco Solinas. Dalle poesie maddalenine, al cinema.

Per studiare il lavoro di uno sceneggiatore non può bastare, ma certo aiuta, l'indagine sulla sua personalità¹, come, in sostanza, sostenne Ugo Pirro, a sua volta scrittore e sceneggiatore. È certamente complicato, senza adeguata documentazione, risalire a che cos'è una detta sceneggiatura, nel suo rapporto con il film che ne scaturisce. Potrebbe non bastare, allontanandosi dall'astrazione teorica ed entrando nella prassi, limitarsi ad affermare pasolinianamente, che la sceneggiatura è una struttura che vuol essere altra struttura. È chiaro infatti che stabilire cosa sia una sceneggiatura risulta complesso soprattutto in considerazione della prassi o delle pratiche di sceneggiatura e delle sceneggiature europee, dove essa delinea sì la struttura narrativa del film, ma non incide sulla sua struttura linguistica, abitualmente affidata al regista, a differenza di quanto accade, per esempio, nelle sceneggiature statunitensi, che contengono tutte le indicazioni di campo, delineando in modo ben più chiaro il rapporto tra sceneggiatore e regista. Tutto ciò in virtù del fatto che il regista europeo non si muove rispetto al film, allo stesso modo di quello nordamericano.²

¹ Pirro Ugo, «Apprendisti sceneggiatori», registrazione del convegno *Franco Solinas. Professione Sceneggiatore*, La Maddalena, 25-26 maggio 1985. Le trascrizioni del convegno sono reperibili presso la Cineteca Sarda a Cagliari. Alcuni stralci sono stati raccolti in un volume curato da Giuseppe Podda, che porta come titolo il nome del convegno.

² Cfr. Lino Micciché, registrazione del convegno *Franco Solinas. Professione Sceneggiatore*, cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Infatti, soprattutto in ambito europeo, non esiste un rapporto univoco tra sceneggiatura e cinema, ma vi è al contrario una serie di rapporti che di volta in volta cambiano a seconda del peso che ha la strutturazione del racconto sull'architettura linguistica del film, senza rendere conto delle infinite dinamiche produttive o di rapporti tra sceneggiatore o sceneggiatori (nel caso in cui si abbia di fronte una sceneggiatura a più mani) e registi. Per cui, per chiudere il cerchio su Franco Solinas, risulta difficile capire, stabilire in modo definitivo, delineare precisamente, dove inizia l'apporto di Solinas alle sceneggiature scritte per esempio con Arlorio, o negli western, quasi sempre passati per varie mani prima di arrivare sul set. Tuttavia, il nostro studio, cerca di individuare alcune caratteristiche comuni a tutti i lavori di Solinas, che possono essere attribuite solo ed esclusivamente all'autore sardo.

È perciò indubbio che l'opera di uno scrittore di cinema, presenta tanti e tali passaggi, filtri, copiose modifiche finanche durante i giorni di ripresa, che sarebbe impossibile, non conoscendo la personalità artistica, l'opera precedente, e le tendenze di fondo della poetica, individuare all'interno di un copione, gli interventi dello sceneggiatore stesso, tali da poter essere considerati puramente ispirati dall'intento di creare cinema, di sviluppare una narrazione. Il cinema è arte collettiva, e la sceneggiatura non sfugge, anche qualora ci si trovi di fronte ad un unico autore, alla collettivizzazione dell'idea, necessaria per attivare la macchina produttiva del film. Tutti diventano padri e madri dell'idea nata nell'intimo creativo di uno sceneggiatore, e tutti

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

inserirono il proprio apporto. Addentrarsi nella personalità di uno sceneggiatore aiuta dunque a discernere i differenti contributi, permettendo di conseguenza l'analisi della poetica dell'autore e delle sue specifiche narrative e, perché no, stilistiche.

In realtà, questo discorso, trova il suo valore soprattutto in riferimento alla prima parte della carriera da sceneggiatore di Franco Solinas, che corrisponde pienamente, come avremo modo di constatare, con la tipica carriera di un giovane sceneggiatore negli anni '50, per poi trovare una sua valenza autoriale nel mediometraggio *Giovanna* (1956) e, sul lungometraggio, già con *Kapò* nel 1960. Tuttavia, la sceneggiatura nel suo stato di continua inafferrabilità dovuta al processo e alla cancellazione cui è sottoposta, “macchina celibe”³ come la definì Meldini intervenendo durante la Mostra del Cinema Europeo di Rimini ad un convegno sull'autore maddalenino, non appena si tenti di isolarla e fissarla nel suo momento pre-filmico, non sfugge alla possibilità di fornire un quadro filologico dello spirito dell'autore e della sua opera. La ricerca attorno all'autore, condotta attraverso l'analisi delle sceneggiature, dei soggetti, delle fasi di elaborazione preliminare di un progetto, rendendo conto delle idee mancate, per poi ricollegarsi anche con le attività extra-cinematografiche, permette di avvicinarsi alla sua personalità e di ricercarla dunque come traccia, a volte leggera, altre assai profonda, della presenza di Solinas anche nei

³ Piero Meldini, «La sceneggiatura tra dispositivo e macchina celebre» in Callisto Cosulich (a cura di), *Scrivere il cinema: Franco Solinas*, Maggioli, Rimini, 1984.

testi scritti a più mani. Franco Solinas è stato uno scrittore e sceneggiatore di grande personalità, senza mancare mai di far sentire il suo *input* anche in opere nelle quali compare come una firma tra tante.

I.1 Gli anni a La Maddalena

Le prime tracce, che poi ritroveremo in tutta l'opera di Solinas quasi come un'ossessione, le dobbiamo ricercare dunque tra le vicende biografiche dell'autore sardo e nelle prime prove letterarie. A partire da quel 19 Gennaio del 1927, quando Franco Solinas nasce a Cagliari, sotto la dittatura fascista di Mussolini, ufficialmente dittatura solo da due anni, ma di fatto in vigore dal 1922. Il periodo fascista sarà tristemente ricordato da Solinas, non solo attraverso *Missione dell'Italia fascista* (sceneggiatura per il film *Il Sospetto*, diretto da Francesco Maselli e apparso nelle sale nel 1975), ma anche quando, all'età di 23 anni, scrive su *Paese Sera* l'elzeviro *Vergogna dei Ricordi*.

Fin dalla prima infanzia vive nella piccola isola di La Maddalena, sede alla quale il padre, ufficiale di marina, è stato assegnato e nella quale abitano i nonni materni. La violenta natura maddalenina, i volti dei pescatori dell'arcipelago bruciati dal sole, le acque di un mare, presenza costante, che per il giovane Solinas doveva apparire quale prigione e fascinazione, entreranno indelebilmente a far parte della sua poetica. Certo il legame è facile da riscontrare in relazione a *Squarciò* ed al relativo adattamento

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

cinematografico che insieme ad Ennio De Concini Solinas scriverà nel 1957, ovvero immediatamente dopo la pubblicazione del libro (*La grande strada azzurra*, diretto da Gillo Pontecorvo), ancor più stretto lo si rileva in alcuni racconti (per la maggior parte poi confluiti in *Squarciò*), così come, per continuare a ritroso il nostro ragionamento, di taglio addirittura fotografico sono alcune poesie direttamente ascrivibili al periodo maddalenino, quasi a voler essere come reiterate descrizioni di un paradiso, dal quale prima o poi il giovane Solinas sente di doversi allontanare. Una accuratezza fotografica che ritroviamo nel Solinas sceneggiatore, attraverso descrizioni di orizzonti, di albe o paesaggi mattutini, di lunghe distese marine. Ma non basta citare queste prime opere per sottolineare il legame tra l'opera e le origini dello scrittore. Se è possibile legare, concretamente, *La grande strada azzurra* al filone terzo mondista, attraverso il quale Lino Micciché afferma sia possibile una completa rilettura della poetica dello scrittore sardo, la stessa operazione la si può fare alla ricerca di riferimenti dell'infanzia maddalenina: infatti certo non può sfuggire ai pochi che ad oggi hanno avuto la possibilità di leggere la sceneggiatura *Il cormorano* (opera mai realizzata, e scritta per Costa-Gavras nel 1977), il riferimento chiaro, diretto, per nulla nascosto, anzi probabilmente inserito con un certo compiacimento nell'autocitazione, a *Squarciò* e più in generale alla pratica della pesca e al suo mondo come microcosmo all'interno del quale è possibile individuare il meccanismo col quale si regola l'intero agire umano.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

E se volessimo privarci di queste suggestioni, per ragionare esclusivamente sull'atto concreto di nascita di uno scrittore, allora va registrato il fatto che al ricordo maddalenino, alla nostalgia per la terra della propria infanzia, riportano le prime prove letterarie del giovane Solinas di cui si ha testimonianza a partire dal 10 dicembre 1942. A questa data risalgono i primi ispirati versi, malinconici, del quindicenne Franco Solinas, che deluso dalle ristrettezze del periodo bellico, prende coscienza della realtà e riflette sulle conseguenze del periodo fascista e della guerra. In seguito, nell'elzeviro *Vergogna dei ricordi*⁴, descrivendo la vergogna per una fanciullezza inconsapevole e fascista, che termina traumaticamente sotto le bombe della seconda guerra mondiale, Solinas scriverà:

il “sovrano” e il “duce” mi apparvero
diversi: senza divise né medaglie, senza
galloni, senza elmi, senza cavalli bianchi.
Ma uomini nudi e un po' rivoltanti.”⁵

Attraverso queste parole sembra dunque di individuare un importante momento di creazione della sua coscienza, un passaggio cruciale nella formazione dell'uomo. Proseguendo nella lettura delle poesie del giovane autore seguiamo il filo della sue vicende, delle malinconie inevitabili per un ragazzo che, ancora giovanissimo conosce la guerra, la morte del padre e lo sradicamento dalla sua terra per un difficile trasferimento a Roma: «Io sogno te Sardegna/

⁴ Franco Solinas, «Vergogna dei Ricordi», elzeviro pubblicato in, *Paese Sera*, 1950.

⁵ Ivi.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

patria mia»⁶ scriverà Solinas in un verso del '45 dedicato alla lontana isola.

Si tratta chiaramente di poesie giovanili scritte da un autodidatta, un ragazzo che dimostra ottima padronanza della lingua ed esprime il suo forte legame con la natura imperiosa dell'isola: poesie contemplative per la maggior parte e passionali che, con il trasferimento a Roma, presentano, come sopra testimoniato, una sorta di contraddittoria nostalgia per una terra, la Sardegna, vista e rappresentata sia come ricordo sofferto di momenti meravigliosi e splendidi squarci di natura, sia come prigione del corpo e dell'anima⁷ da cui allontanarsi per trovare l'emancipazione, la strada, per realizzare sogni e aspirazioni che l'isola nell'isola (tale è, infine, La Maddalena) non poteva che frustrare. I testi venivano redatti alternativamente a Roma o a La Maddalena, a seconda che si fosse d'inverno o d'estate, differendo in base a questo particolare nella loro essenza, nel sentimento espresso, che era spesso di ricordo nostalgico o rapida osservazione della realtà romana nel primo caso, maggiormente descrittivo nel secondo. La fase poetica di Solinas sarà più intensa tra il 1944 e 1945 per poi farsi occasionale nel '46, probabilmente in concomitanza con la redazione dei primi racconti e del nascere della passione cinematografica, di certo all'inizio dell'esperienza universitaria. Tra le carte dell'archivio Solinas possiamo ritrovare

⁶ Franco Solinas, *Sardegna*, testo dattiloscritto reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas.

⁷ Gianni Olla, «Nota Biografica» in *Squarcìo e altri scritti*, Ilisso, Nuoro, 2001.p 18.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

testimonianze del periodo poetico dello scrittore maddalenino, sino al 1947, anno al quale risale l'ultima testimonianza in tal senso.

I.2 Il trasferimento a Roma

Intanto, nel 1942, con la morte prematura del padre, la famiglia Solinas si è trasferita a Roma per spostarsi, qualche tempo più tardi, verso Nazzano, cittadina più a nord⁸ e Franco studia presso il liceo classico della scuola militare di Roma⁹. La Roma che incontra Solinas negli ultimi anni del '40 è una città sferzata dalla guerra e in preda al sottosviluppo. L'illusione fascista sembra affievolirsi, in città si cerca di sopravvivere attraverso ogni sorta di espediente e impera il mercato nero, così come tra i giovani intellettuali non troppo vicini al regime e silenziosamente assetati di vita, si crea un diffuso sentimento di incertezza per il futuro. Finita la guerra, Roma è brulicante di soldati americani, come testimonierà lo stesso Solinas nella poesia *È arrivato l'americano*¹⁰, che registra impressioni vivide, in stretta consonanza con l'attualità. Sono questi anche anni di vibrante euforia politica nei quali l'Italia è alla ricerca di una propria identità e l'entusiasmo per una ricostruzione ancora all'inizio, si mischia alla disperazione di chi ha perso tutto o quasi. Il giovane Solinas vive questa stagione della storia del nostro paese

⁸ Cfr. John Michalczyk, «Franco Solinas: The Dialectic of Screenwriting», in *Cineaste* (New York), vol. 13, no. 2, 1984.

⁹ Un dato al quale risaliamo sempre grazie ad alcuni documenti custoditi nell'archivio del Fondo Franco Solinas a Roma.

¹⁰ *È arrivato l'americano*. Documento manoscritto non datato presente nell'Archivio Solinas.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

come fece un po' tutta la generazione dei ragazzi nel dopoguerra, ovvero cavalcando incoscientemente l'ansia di vita dopo anni di oscurantismo e guerra. Definitivamente affrancatosi dal mondo militare, a cui lo legava certamente il ricordo del padre scomparso non molti anni prima, Franco Solinas esprime questa necessità di rinnovamento soprattutto attraverso un forte attivismo politico: egli aderisce fin da subito al Partito Comunista Italiano (militanza che non abbandonerà mai e che vivrà sempre in prima persona sia attraverso l'impegno all'interno della società civile che nella sua professione di sceneggiatore) e si unisce dunque al movimento resistenziale nel Lazio, partecipando come staffetta partigiana ad alcune azioni della resistenza romana. Contemporaneamente inizia gli studi in giurisprudenza, conseguendo, più per compiacere le aspettative materne che per una vera e propria aspirazione e pur senza mai praticare, la laurea in legge e, con il fine di mantenersi agli studi lavora come manovale, operaio edile, rappresentante di commercio, impiegato e commesso viaggiatore, in un *iter* "americano" cui teneva molto¹¹ e che gli servirà in futuro per non astrarsi mai da quel mondo che racconterà nelle sue sceneggiature e disegnerà attraverso personaggi che si nutrono appunto di quel realismo che solo l'esperienza diretta potevano far scaturire.

La forte esperienza romana, vissuta comunque da migrante, e legata inscindibilmente al costante ricordo della gioventù a La Maddalena (come testimoniato abbondantemente nelle poesie

¹¹ Pietro Pintus, «Franco Solinas, il rigore dell'impegno», in *Bianco e Nero*, a. XVI, n. 2, aprile-giugno 1984, p. 11

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

giovanili), contribuisce certamente a formare il carattere dello scrittore per prima cosa in direzione di quella aspra tendenza alla solitudine, che resterà sempre il tratto distintivo del suo carattere condizionandone anche alcune scelte di vita (dalla decisione di vivere nell'isolamento del villaggio di pescatori a Fregene, alla scelta di passare lunghi periodi di solitudine nell'isola di Santa Maria), e ancora verso una particolare sensibilità all'analisi della condizione dello sradicato (fosse esso straniero in terre ostili, o addirittura sradicato nelle sua stessa patria). La struttura del personaggio solinasiano risente di questo tratto "aristocratico" del suo carattere, di questa necessità di solitudine, ma soprattutto si fonda sulla sensazione di sradicamento in senso fisico e morale. Se *Squarciò* ci appare come un eroe romantico certamente non al passo con le problematiche del suo tempo, che tenta di risolvere i propri problemi con mezzi e metodi in partenza perdenti in un mondo che pian piano, lentamente lo estrania, non diversa sorte incombe su Charles, protagonista de *Il Cormorano*, il quale a sua volta ormai fuori dal tempo, ma in questo caso anche emigrante per necessità di lavoro, si trova ad essere sostituito dalla società, rimpiazzato e a sua volta ricollocato. A queste due figure, che sono legate rispettivamente all'inizio e agli ultimi anni di carriera dello sceneggiatore, fanno eco la quasi totalità dei protagonisti dei copioni solinasiani. Molti di essi vivono lontano dalla propria casa, dalla propria terra, lasciata per i più disparati motivi e agognata.

Sono sempre gli anni dell'immediato dopoguerra ad incidere indelebilmente sulla sua formazione politica e professionale. Se,

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

come si è detto, furono per l'autore sardo anni di dura militanza comunista, nei quali allo studio giuridico si affianca la ricca esperienza umana di quei tempi, è altrettanto palese riscontrare quanto questa pratica di vita abbia influito sull'analisi dei risvolti politici legati alle attività umane e abbia precisato l'indirizzo in relazione alla natura dell'impegno di Franco Solinas. La natura di scrittore, la vocazione cinematografica, ma allo stesso tempo la passione politica convivono nello scrittore maddalenino, con decisa preferenza per quest'ultima come preciserà, molti anni dopo questo periodo formativo, lo stesso Solinas:

“Per me la politica è una cosa fondamentale. Non mi interesso di storie psicologiche, praticamente non credo alla letteratura in senso tradizionale, continua ripetizione degli stessi schemi, con più o meno gusto o intelligenza, con dei problemi che sono sempre particolari e in definitiva non interessanti. Questo genere di storie non serve che ad emozionare il pubblico e non dargli la chiave per comprendere la realtà. La politica, considerata non nel senso tradizionalmente peggiorativo ma nel senso esatto di scienza che permette di interpretare i problemi dell'umanità, resta la cosa più importante e necessaria della nostra epoca. La politica tocca il fondo dei

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

problemi attraverso fatti reali e non si esprime attraverso i sentimenti.”¹²

La politica dunque. La scrittura di Franco Solinas, non sarà mai lontana dalla vita reale, mai ignorerà la storia, mai tratterà esclusivamente la vicenda di un uomo o di una donna, ma sempre, attraverso i personaggi, egli parlerà del mondo, dei suoi processi, delle sue strutture, racconterà spesso ciò che è stato per parlare di ciò che è, farà parlare spesso una persona con la voce di un intero popolo. Egli resterà in questo sempre fedele all’idea di non voler semplicemente raccontare una storia secondo schemi più o meno consolidati, rinunciando alle semplificazioni, nel tentativo, spesso andato in porto, di fornire, attraverso l’opera cinematografica, una chiave per l’interpretazione della realtà, quale essa sia, rendendo attiva la partecipazione dello spettatore che non si prospetta unicamente quale fruitore di uno spettacolo, ma altresì in qualità di uomo inserito in un mondo che ha il diritto di conoscere a fondo, monitorare, migliorare.

L’approccio al cinema per Franco Solinas, avviene a partire dal neorealismo. L’opera cinematografica per Solinas nasce con un fine più alto della semplice produzione di uno spettacolo, e anche se non possiamo certamente riferirci per intero all’attività dello sceneggiatore, che per definizione fa i conti spesso con una realtà produttiva che ne annulla taluni intenti politico-culturali, per buona

¹² Michèle Ray (a cura di), «Intervista a Franco Solinas», in Franco Solinas, Costa-Gavras, *État de siège*, Stock, Paris, 1973.

parte della sua carriera, Solinas muoverà su questi binari con coerenza, senza tuttavia rinunciare a nuove suggestioni.

I.3 Racconti e altri scritti

Ottenuta la tessera del Partito Comunista Italiano e dopo un breve periodo di prova, Franco Solinas inizia dunque a collaborare con *L'Unità* in qualità di vice-critico cinematografico: la scrittura diventa per il giovane intellettuale una professione, seppur molto precaria. Contemporaneamente alle recensioni cinematografiche scrive anche una decina di racconti databili negli anni che vanno dal 1946 al 1950. I racconti constano di due blocchi, e un primo blocco è rimasto inedito fino al 2001, anno della pubblicazione da parte di Ilisso¹³. I testi del primo blocco, sono certamente precedenti rispetto agli altri. A testimoniarcelo è innanzitutto il maggiore legame con l'attività poetica, soprattutto per quel che riguarda l'ambientazione, principalmente mutuata da ricordi evidentemente legati a luoghi e personaggi del contesto sardo, e più precisamente maddalenino che è ancora il più congeniale allo scrittore: *Stornelli all'osteria*, *Per un barile di vino*, *Ritorno in motozattera*, *Cacaspiagge* e *Quattro piani di scale*¹⁴, costituiscono, dunque, un punto di incontro tra l'esigenza scrittoria del giovane Solinas e la sempre presente immagine della Sardegna, elemento ormai idealizzato e legato ad un tempo che non c'è più. Questo *corpus* di racconti, confluisce infatti

¹³ Franco Solinas, *Squarcìo e altri scritti*, Ilisso, Nuoro, 2001.

¹⁴ Tutti i racconti, in forma dattiloscritta, sono inoltre reperibili presso l'archivio del Fondo Franco Solinas.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

in misura non sempre identica (a volte restano le suggestioni) all'interno di *Squarciò*, se si eccettua *Ritorno in motozattera*, un resoconto fortemente autobiografico di uno dei tanti ritorni a casa da Roma. Tra tutti i racconti, è certamente *Cacaspiagge*, il più legato al romanzo del 1956. Nel racconto si narra la storia di un maresciallo della Guardia di Finanza, chiamato appunto con disprezzo Cacaspiagge dai pescatori di frodo maddalenini, tra i quali si distingue proprio Squarciò, suo amico di infanzia. *In nuce* il nucleo del romanzo *Squarciò* (1956) a partire dalla presenza dello stesso pescatore e dei suoi sodali, è tutto presente nel racconto. *Cacaspiagge* non è dunque soltanto il più elaborato tra i racconti maddalenini, ma anche il primo abbozzo per *Squarciò*, che resterà il primo e unico romanzo di Franco Solinas e il cui adattamento segnerà l'esordio su lungometraggio per Gillo Pontecorvo.

Altri racconti brevi, ascrivibili ad un secondo corpus, ben distinto dal primo per stile ambientazione e caratterizzazione dei personaggi vengono pubblicati nel 1950 su *Paese Sera* (*Con quelle mani*, *La chiromante e il destino*, *La finestra di Felicina*) mentre il racconto *Uno di loro* trova spazio tra le pagine di *Vie Nuove* sempre nello stesso anno. I quattro racconti sono accomunati da una struttura narrativa comune che fa leva sulla descrizione realistica di un'umanità sottoproletaria e certamente vicina ai personaggi tanto cari alla poetica neorealista che in quegli anni si andava consolidando. Inoltre, la struttura dei racconti risente in ogni scritto di una standardizzazione, al pari della cifra stilistica, dovuta in parte o completamente alla necessità di pubblicazione su rivista,

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

che costringeva uno scrittore ancora giovane e non affermato come Franco Solinas, ad uniformare il proprio stile e le proprie storie su esempi di comprovato successo.

Su *Paese Sera* saranno pubblicati anche due interventi giornalistici, due commenti, che hanno certamente il merito di mostrarci, farci conoscere le idee e la verve politica di Franco Solinas: per ciò che riguarda il primo, “*I dieci*” di *Hollywood*, si tratta di un pezzo di stretta attualità, dal taglio prettamente giornalistico, nel quale lo scrittore sardo racconta, o per meglio dire informa del destino di dieci tra registi, sceneggiatori e scrittori, accusati, processati e condannati negli Stati Uniti a seguito della “caccia alle streghe” da parte del senatore McCarthy e della commissione da lui presieduta. Lo spunto cronachistico diventa un’occasione per interrogarsi sulla libertà di espressione, sulla superficialità dei messaggi dell’*Hollywood system* e sulle ripercussioni che una tale mancanza di rispetto per l’arte e la libertà di espressione potesse avere in Italia. Oltre a ciò, il testo è certamente interessante per comprendere il concetto di cinema e di arte di Franco Solinas:

[...] rendere vivi sugli schermi uomini veri, ispirandosi alla realtà quotidiana, battendosi per la libertà, la comprensione, la pace tra i popoli che dovrebbe essere l’aspirazione più degna di un artista.¹⁵

¹⁵Franco Solinas, «I dieci di Hollywood», *Paese Sera*, 29/04/1950.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Ma, non sempre l'artista può esprimere ciò che pensa, scrive lo sceneggiatore, riferendosi al maccartismo ma conservandosi per il finale un rimando alla situazione italiana:

[...] chi vuol dire altro, chi combatte la guerra, chi denuncia la miseria, o il razzismo contro negri ed ebrei, questi è sovversivo pericoloso, antiamericano, da trascinarsi avanti un tribunale, da cacciare in galera.¹⁶

Niente è più inequivocabile di queste parole per intendere il Solinas che sarà, la sua idea di cinema, la sua scelta politica e professionale. Anche in *Vergogna dei ricordi* il racconto unisce l'esperienza umana, il ricordo quasi nostalgico, toccante, con la coscienza politica, che è appunto causa di quella "vergogna". Lo scrittore sardo racconta, in prima persona, i suoi ricordi di bambino e di ragazzo che ha passato tutta la fanciullezza in epoca fascista. *Vergogna dei ricordi* assomiglia più ad un racconto, personale e sentito, che ad un commento di tratto giornalistico. Il forte autobiografismo del pezzo lo rende quasi una confessione che il giovane scrittore sardo sentiva evidentemente la necessità di fare, ammettendo ora di vergognarsi di quell'infanzia in cui anche lui, come gli altri, era fascista. «La nostra fanciullezza venne su male»¹⁷ ricorda Solinas, che parla con amarezza di anni tutti uguali, passati a cantare le canzoni del fronte, anni in cui nessuno spiegò ai giovani

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Franco Solinas, «Vergogna dei ricordi», op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

delle brutalità della guerra, anni nei quali quei fanciulli, alla fine, videro direttamente la guerra in faccia e nascosti nei rifugi, sperando che tutto passasse presto, sentirono chiaro l'amaro sapore della realtà: «fu là per la prima volta che udii maledire la guerra»¹⁸, scrive Solinas. La conclusione dell'intervento sembra anche la sottolineatura del momento in cui un'intera generazione prende coscienza riguardo alla guerra e al fascismo.

I.4 Dalla letteratura al cinema

Analizzando i testi e scorrendo i fatti, risulta assai difficile stabilire con una certa precisione in che momento sia avvenuto per lo scrittore maddalenino il passaggio dalle file del giornalismo e della piccola narrativa, a quelle del cinema. Probabilmente l'esperienza come critico cinematografico rappresenta il primo passo concreto verso il cinema e indirettamente verso la professione di sceneggiatore che di lì a poco diverrà interesse e impegno esclusivo. Certamente Solinas esprime senza remore la sua ferma convinzione che, quale mezzo di comunicazione, il cinema sia decisamente superiore alla letteratura, giustificando con ciò la sua scelta di divenire, già dalla seconda metà degli anni '50, esclusivamente sceneggiatore, uomo di cinema:

La letteratura incide solo da certi livelli in
su, non c'è confronto col consumo del

¹⁸ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

risultato ottenuto da una buona sceneggiatura. Tante volte mi sono detto che se invece di scrivere il soggetto e la sceneggiatura di *La battaglia di Algeri* avessi fatto sull'argomento un libro, probabilmente avrebbe avuto un certo successo, un certo giro, ma non più dei tanti libri che sono stati scritti sulla rivoluzione algerina, e invece il film ha avuto dei risultati enormi e continua ad esistere.¹⁹

Si tratta dunque dell'esigenza di una comunicazione efficace e di massa che lo porta a scegliere, lui intellettuale comunista interessato affinché il suo messaggio trovasse la maggiore diffusione possibile, l'abbandono della narrativa per il cinema e la sceneggiatura. In questo senso, la scelta del giovane autore è facilmente comprensibile: la sceneggiatura si costituisce in Solinas quale strumento di diffusione culturale, informazione storica o d'attualità e perciò non solo strumento per il cinema ma anche mezzo attraverso il quale lo sceneggiatore, l'autore, in accordo col regista (un altro autore), utilizza la forza del cinema (che amplifica, materializza e rende visibile) per non solo raccontare una sua storia ma bensì fornire una sua visione del mondo, denunciare un'ingiustizia o ricordare un fatto storico informare di fatti di stringente attualità, descrivere cambiamenti economici e culturali in atto o già consolidati. Certo, appunto doveroso quando si parla

¹⁹ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Vol. II, Feltrinelli, Milano 1979, p.344.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

dell'industria cinematografica, anche il lato economico deve aver influito: i guadagni del cinema, seppur non eccezionali, erano comunque superiori rispetto a quelli che poteva garantire l'attività letteraria altrettanto precaria.

La scelta di Solinas, avviene in un momento cruciale per il nostro cinema. Se la società civile iniziava proprio in quegli anni una lunga risalita verso il boom degli anni cinquanta e sessanta, anche il cinema tenta di risollevarsi dalle macerie di una guerra che tra l'altro ne ha letteralmente distrutto gran parte del principale centro produttivo, Cinecittà. Ciò nonostante, a dispetto degli ostacoli e delle forze avverse, la volontà di sopravvivere da parte degli artisti, la spinta a proseguire, la necessità di lanciare il messaggio del nuovo cinema italiano che in un certo senso sente di doversi riscattare agli occhi del mondo, è così forte da consentire a un gruppo di "sopravvissuti" con pochi mezzi e tante idee, di rimettersi in movimento, con entusiasmo, ottenendo risultati che si riveleranno superiori a qualsiasi previsione²⁰. Il neorealismo, covato come sappiamo nella redazione della rivista *Cinema*, nasce comunque da queste macerie e Franco Solinas, giovane scrittore, subisce l'influenza del messaggio e della poetica neorealista, palesata prima nei racconti, poi come vedremo, nel suo modo di pensare cinema, soprattutto quando opera in connubio con Pontecorvo, che del neorealismo fa la sua principale fonte ispiratrice, sia per quel

²⁰ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Vol. II, Laterza, Bari, 1995. p. 5.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

che concerne il contenuto che per quanto riguarda la forma della rappresentazione.

Certamente fu cruciale per la rifondazione del cinema italiano, il contributo dato dagli sceneggiatori. Questi si fecero infatti fautori di un ampio e acceso dibattito all'interno di un impegno collettivo che rispondeva pienamente al bisogno di discutere, dopo anni di forzato silenzio durante il fascismo. In questo periodo si opera in ampi gruppi di lavoro che Zavattini non esiterà a definire "ammucchiate" e Solinas, certamente non immune da tali influenze, trova proprio in questi contesti delle occasioni per partecipare alla scrittura di svariate pellicole, per la maggior parte commedie post-neorealiste. C'è comunque l'intenzione di porre nuove basi su cui fondare la rinascita del cinema italiano e su queste basi, da questa necessità, si formano gli sguardi e le idee di Franco Solinas, che terrà sempre ben presente nella sua pratica di scrittura, fin dagli esordi, questa lezione.

Gli inizi come sceneggiatore di Franco Solinas, risalgono dunque alla fine degli anni '40. All'epoca le idee nascevano nei caffè o a pranzo in alcune trattorie: ai problemi di trasporto e alla mancanza di case confortevoli sopperivano le accoglienti e ben riscaldate salette dei locali sparsi un po' lungo tutto il centro di Roma, come il Caffè Greco, di Aragno o di Bebington e Ruschena al Lungotevere, così come la generosità di alcune trattorie quali Otello, Cesaretto in via della Croce o dei Fratelli Menghi in via Flaminia, che Ugo Pirro non esiterà a definire veri e propri

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

mecenati. Questi luoghi permettevano agli squattrinati cineasti di superare l'endemica mancanza di denaro e conseguentemente di cibo, mangiando a credito mattina e sera²¹. Franco Solinas inizia il suo apprendistato lavorando per Steno e Monicelli, «la nave scuola di mezzo cinema italiano»²² i quali, ricorda lo stesso Solinas,

dovevano fare 7-8 sceneggiature all'anno, e si circondavano 'di negri', ma con tutta chiarezza di rapporti, collaborando a certi film soprattutto comici. Erano una specie di industria, allora, di lavoro in serie. Di lì erano passati Age e Scarpelli, Sonogo, Maccari, Pirro, e ogni tanto ci si incontrava [...] prima di tutto veniva la necessità del lavoro, soprattutto per chi non era nato in salotti e biblioteche.²³

L'ambiente che si forma attorno ai due affermati sceneggiatori, era mutuato in buona parte dal giro del *Marc'Aurelio*, rivista satirica che assurge a vera e propria fucina di talenti, quasi tutti destinati a lasciare il segno nel cinema e nella letteratura italiana, negli anni a seguire. E un po' come era d'uso fare anche nelle redazioni del *Marc'Aurelio* e del *Bertoldo*, il lavoro, che non dava

²¹ Cfr. Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006; Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, Savelli, Roma 1981, p. 53. Ugo Pirro, *Il cinema della nostra vita*, Lindau, Torino, 2001; Gian Piero Brunetta, «Il mestiere dello sceneggiatore», «Il lavoro degli sceneggiatori tra lingua e letteratura» in *Storia del cinema italiano*, vol.2, Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 471-485, 581-602.

²² Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), op. cit. p. 341.

²³ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

diritto di firma, consisteva nel portare idee per battute e scene comiche o nell'editare i copioni (correggere errori, aggiustare scene e dialoghi eccetera) prima che gli stessi finissero nelle mani dei titolari della "bottega" per il "tocco finale". Le botteghe di sceneggiatura dove Solinas svolge il suo apprendistato, rappresentano la norma di sviluppo delle storie per il cinema, nel periodo che va dal dopoguerra fino quasi alla metà degli anni sessanta. Gruppi eterogenei di sceneggiatori, diversi da film a film, con modalità di collaborazione particolari che a volte travalicano i limiti imposti dai ritmi lavorativi, si unisce appunto nelle "ammucchiate". All'interno delle botteghe di sceneggiatura, l'addensarsi di molte personalità ai tavoli di elaborazione è massiccia: la composizione e il numero dei nomi accreditati normalmente come sceneggiatori dei film popolari del periodo lasciano solo intuire la modalità fortemente partecipativa nell'ideazione e nella stesura delle sceneggiature. Accanto a grosse personalità quali Zavattini, Amidei, Monicelli o De Concini, ci sono anche i giovani come Franco Solinas o Ugo Pirro, gli apprendisti in attesa di esordire o magari firmare qualche film: si lavorava a qualsiasi pellicola e su qualsiasi copione, l'importante non era esprimersi artisticamente, almeno non per ora. La prima preoccupazione, come sottolinea lo stesso Solinas, era lavorare, era la sopravvivenza²⁴ e questo si rileva, non solo nelle numerose collaborazioni senza firma, ma anche nelle rare partecipazioni accreditate a film che non certo saranno caratterizzati dall'impegno

²⁴ Ivi., p. 234.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

civile, dalla visione critica e politica, che erano, al periodo, un lusso per pochi da rimandare al futuro.

I.5 Solinas al cinema: da Pirro a Pontecorvo

Ed è appunto nel tentativo di creare un soggetto da vendere ai produttori per sbarcare il lunario, che Solinas arriva a scrivere, insieme a Sergio Sollima, il soggetto di *Persiane Chiuse* (Luigi Comencini, 1950), e sempre in quegli anni inizia una stagione di esilarante (*a posteriori*) e amara avventura con l'amico Ugo Pirro. Negli anni che vanno dal 1951 al 1953, i due sceneggiatori produssero infatti una decina di soggetti, senza riuscire sostanzialmente a vedere neppure una delle loro idee riprodotte sullo schermo e con il beffardo destino di non vedere mai le loro firme sul grande schermo anche quando alcuni loro soggetti riuscissero assai avventurosamente a diventare un copione e poi un film, le loro firme venissero dimenticate e i loro nomi non apparissero tra gli autori.

All'inizio degli anni '50 avvenne anche il primo incontro tra Solinas e Pontecorvo. Lo scrittore maddalenino ricorda di aver notato Pontecorvo per la prima volta su un autobus e di essere rimasto colpito in particolar modo dal distintivo del C.N.L. che il giovane futuro regista portava appuntato sul petto. Ma i due si conobbero qualche tempo più tardi incrociandosi prima in alcuni locali romani, il Nirvanetta ricorda Pontecorvo al tempo membro

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

del Fronte della Gioventù, e sancendo, in seguito, il loro rapporto d'amicizia probabilmente in un circolo del Partito Comunista frequentato da entrambi. Questa amicizia risulterà cruciale per le carriere dei due giovani intellettuali comunisti, i quali nei primi anni condividono sì la comune passione politica, certamente l'esperienza nella resistenza, oltre che il medesimo amore per la natura e in particolare per la pesca; mentre, contrariamente a quello che si potrebbe immaginare, almeno per il momento l'esperienza cinematografica non sembra accomunarli. Se infatti Franco Solinas fa i primi passi tra le “botteghe” di sceneggiatura, Gillo Pontecorvo è più interessato alla fotografia e al giornalismo e si avvicinerà alla regia solo un paio di anni più tardi quando, folgorato dal cinema sovietico e dal neorealismo, in particolare dal rosselliniano *Paisà*, inizia a realizzare alcuni documentari. Fu proprio Solinas, in seguito, a presentare l'amico Pontecorvo a Monicelli perché lo prendesse come aiuto-regista in *Totò e Carolina* (1955), favorendone dunque l'inserimento nel mondo cinematografico.

L'11 marzo del '53, a conferma del fatto che nonostante le difficoltà, si sta lentamente affermando come autore, Franco Solinas è tra i fondatori dell'ANAC²⁵. L'associazione nasce con lo scopo di tutelare il diritto d'autore, con la finalità di studiare e promuovere manifestazioni culturali legate al mondo del cinema,

²⁵ Tra i fondatori dell'ANAC si annoverano anche Aldo Vergano, Alberto Vecchietti, Carlo Campogalliani, Mario Mattoli, Mario Monicelli, Ettore Margaradonna, Ugo Pirro, Basilio Franchina, Rodolfo Sonego, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Tullio Pinelli, Carlo Lizzani, Carlo Ludovico Bragaglia, Domenico Paolella, Gianni Puccini, Aldo De Benedetti, solo per citare le figure più rilevanti.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

ma soprattutto mira ad un chiarimento della figura dell'autore e ad una sua tutela di tipo sindacale. A testimonianza del suo impegno politico anche nel vivere il proprio mestiere, Franco Solinas, fin dai suoi esordi evidenzia la necessità di non chiudersi nel mestiere ma di trovare, all'interno dello schietto confronto con società e istituzioni, una degna ragione di lotta. L'ANAC costituirà un punto fermo per Solinas e un impegno vivo nella carriera di sceneggiatore e nella sua vita di intellettuale, tanto che nel 1961, come ricordato da Callisto Cosulich²⁶, Franco Solinas sarà eletto segretario generale dell'associazione, ruolo che ricopre con puntiglio pari a quello che riponeva nello scrivere le scene.

Nel 1955 Solinas firma la collaborazione alla sceneggiatura del film *La donna più bella del mondo*, che annovera nel cast la stella Gina Lollobrigida, per la regia di Robert Z. Leonard, vecchio *art-director* hollywoodiano a fine carriera. Scritto insieme, tra gli altri, a Maleno Malenotti, produttore, e Mario Monicelli, la pellicola è da considerarsi certamente un'opera *alimentare* al pari di *Bella non piangere*, poco riuscita parabola patriottico sentimentale sulla storia di Enrico Toti, e di *I fidanzati della morte* (1956) di Romolo Marcellini, film al quale collabora al pari di Giuseppe De Santis (che curiosamente firmerà il film con lo pseudonimo di Gino De Sanctis).

²⁶ Callisto Cosulich, «Identificazione di uno scrittore attraverso identità parallele» in Cosulich op. cit. p 13.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Arriva poi 1956. Franco Solinas ha scritto un romanzo che si intitola, provvisoriamente, *Tutto regolare*. Senza alcuna variazione, il romanzo sarà pubblicato da Feltrinelli col titolo di *Squarciò*. Riprendendo e ampliando i temi e il mondo del racconto *Cacaspiagge*, Solinas ripercorre le vicende di un pescatore sardo, arcaicamente anarchico, che per sbarcare il lunario pesca con le bombe. Il romanzo disegna un eroe testardo, che a dispetto dei segnali che la vita sembra mandare, va dritto per la sua strada, con folle determinazione. Appena l'anno dopo Franco Solinas scrive l'adattamento del romanzo per la regia di Gillo Pontecorvo. Il film finirà per intitolarsi *La grande strada azzurra*.

I.6 Da *Giovanna* a *La battaglia di Algeri*

Ma il fortunato sodalizio tra Franco Solinas e Gillo Pontecorvo inizia un anno prima, esattamente nell'anno dell'uscita di *Squarciò*, col mediometraggio *Giovanna*.

Giovanna, film femminista *ante-litteram* grazie ad un'intuizione di Solinas, fu prodotto da Giuliano De Negri, un produttore rigoroso e politicamente impegnato, che produrrà in seguito tutta la filmografia dei fratelli Taviani. Il giovane produttore si mise in contatto con la DEFA, società statale per la produzione cinematografica nella Repubblica Democratica Tedesca, che finanziava un film di Joris Ivens, sostenuto dal Movimento Femminile Democratico Internazionale, sul mondo femminile, e più specificatamente sulla condizione della donna nel mondo del

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

lavoro e all'interno dell'ambito familiare. Il film che doveva essere un'opera corale si sarebbe intitolato *La rosa dei venti* (*Die Windrose*, 1957) e si doveva comporre di episodi diretti, oltre che dallo stesso Ivens, da alcuni giovani registi "militanti": i brasiliani Alberto Cavalcanti e Alex Viary, il francese Yannick Bellon, il sovietico Sergej Gherassimov, il cinese Wu Kuo-yin e appunto Gillo Pontecorvo. L'idea del progetto venne a Joris Ivens dopo che questi aveva già realizzato due documentari, il primo sulla lotta del movimento sindacale e il secondo sul Movimento Internazionale della Gioventù. Alla fine, il film *La rosa dei venti* risultò a quattro segmenti che andavano a comporre un affresco originalissimo per il periodo e di attualità anche ai nostri giorni. Dalle parole di Pontecorvo, ricaviamo la perfetta sintesi dei contenuti di *Giovanna*:

È la storia della moglie di un operaio comunista, il quale, di fronte all'eventualità di una occupazione della fabbrica femminile, si comporta nella maniera classica. L'operaio dice alla moglie che non sono questioni di donne, e che deve pensare alla casa e ai bambini. La moglie, che aveva accettato l'imposizione del marito, viene invece coinvolta nell'occupazione dello stabilimento tessile, a cui inizialmente è portata a partecipare solo per ragioni emotive. Pian piano diventerà invece una delle dirigenti della lotta. Il marito non va mai a trovarla nelle ore in cui gli altri mariti si recano in

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

fabbrica a sostenere le proprie mogli,
perché lei gli ha disubbidito. Solo alla fine
l'uomo comincerà a capire la posizione
della moglie e l'aiuterà nella lotta.²⁷

In riferimento a *Giovanna*, Guido Aristarco, sulle pagine di “Cinema Nuovo”, non esitò a definire il film come «un miracolo»²⁸ sia per il ridottissimo budget che per il notevole valore artistico. Non si riuscì però nel miracolo di far vedere la pellicola in Italia: osteggiato dai governi democristiani, *Giovanna* circolò solo in Francia e nell'Europa orientale, oltre che in diversi paesi africani, asiatici e dell'America Latina. La critica francese fece riferimento al neorealismo nel parlare del mediometraggio e, in effetti, sia dal punto di vista stilistico che contenutistico il film è più vicino all'impegno ideologico e all'asciuttezza formale del dopoguerra, che alle commedie del realismo minore che si producono in quegli anni. E soprattutto, vi si sente il riferimento al cinema sovietico con chiari accenni pudovkiani (sia dal punto di vista contenutistico che nella tecnica di regia) nell'individuazione di un protagonista corale, il corpo delle lavoratrici della fabbrica, nel quale si notano, ma non si elevano al di sopra degli altri, alcune realtà particolari, alcuni personaggi esemplari, tipicizzati, che rappresentano la parte per il tutto, in una strutturazione del messaggio cara a Solinas e funzionale alla sua visione della storia che vede protagoniste le masse a discapito dell'individuo e trova compimento nel racconto

²⁷ Giuseppe Podda (a cura di), *Franco Solinas : professione sceneggiatore*, Arci Cagliari, 1985, p.13.

²⁸ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

dell'emancipazione (in questo caso emancipazione operaia e femminile insieme, in altri casi emancipazione dall'oppressore coloniale, in altri casi ancora emancipazione dalle strozzanti logiche del capitalismo globalizzato). A partire da questo brillante esordio, e per buona parte della filmografia successiva, Franco Solinas tesserà i fili di un discorso il più possibile coerente e rigoroso verso un'interpretazione *altra* dei fatti storici e del mondo. In *Giovanna*, dove si respira l'atmosfera dell'epoca scielbiana, il contrasto di classe è netto, per cui gli scontri tra le parti sono aspri e tesi verso un reciproco disinteresse ad acuire le distanze: la polizia sbarra la strada che dà accesso alla fabbrica occupata, il padrone ricatta pesantemente le operaie, il peso dell'informazione e della pubblica opinione è nullo, la lotta è completamente isolata.²⁹ Una situazione che si ripresenterà rovesciata, in un curioso contrappasso suggerito dal tempo e dalle nuove dinamiche economiche, nel copione *Il cormorano*, sceneggiatura scritta nel 1977 per un film, diretto da Costa-Gavras, che non si è mai realizzato. Scritto e girato in assoluta libertà, senza vincoli commerciali, censure preventive, autocensure o compromessi di sorta, in *Giovanna* si apprezza la qualità della sceneggiatura, dell'opera nel suo complesso e la limpidezza del messaggio (che fruttarono anche un certo successo di critica alla Mostra del Cinema di Venezia del 1956, dove venne presentato fuori concorso) a scapito però, come val la pena di ripetere, di un ostracismo che impedirà la proiezione del film in Italia per i successivi vent'anni.

²⁹ Massimo Ghirelli, *Gillo Pontecorvo*, Il castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 36.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Se per *Giovanna* si può parlare di un'assoluta libertà espressiva e produttiva, discorso opposto va fatto per il successivo lavoro del sodalizio Solinas-Pontecorvo: *La grande strada azzurra* (1957). Il film, già l'abbiamo ricordato, deriva da un adattamento che lo stesso Solinas, avvalendosi della collaborazione di Ennio De Concini, ricavò dal suo unico romanzo *Squarciò*, e rappresenta anche l'esordio su lungometraggio per il giovane Gillo Pontecorvo. La pellicola fu prodotta da Maleno Malenotti, concittadino del regista pisano, il quale, preso atto delle positive recensioni del dopo Venezia per *Giovanna*, decide di finanziare la sceneggiatura scritta da Solinas, è ambientata nel mondo dei pescatori sardi. La vicenda produttiva si risolve in una coproduzione italo-jugoslava a budget ridotto e con tempi stretti. Tuttavia la necessità di debuttare in un'opera che sente sua, spinge Solinas ad accettare i veti produttivi che la coproduzione andava ponendo e di conseguenza a convincere Pontecorvo, contrario a fare il film, ad andare avanti nel progetto. I punti sui quali si può individuare un "tradimento" della sceneggiatura e anche una forzatura allo stile del regista, sono molti: a Pontecorvo, che finora aveva lavorato con non professionisti e che coerentemente era intenzionato a proseguire per questa strada, furono imposti gli affermati attori Ivés Montand e Alida Valli per fare "cassetta", ma i loro volti ben poco si coniugavano con l'immagine di un povero pescatore e di sua moglie e il film non venne girato nelle coste sarde nelle quali era ambientato, ma bensì in quelle della Dalmazia, non arricchendo affatto il film in senso realistico. Inoltre Pontecorvo venne obbligato ad abbandonare il

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

bianco e nero, retaggio del suo credo neorealista e ottimamente coniugato col sentimento della sceneggiatura. *La grande strada azzurra* racconta, come il libro d'altronde, la vicenda di Squarciò, pescatore di frodo, uno di quelli che pesca con le bombe, sopportato di malavoglia dai suoi colleghi e braccato dai finanzieri. Gli altri pescatori, tra i quali spicca la figura di Salvatore, amico di infanzia di Squarciò, si uniscono in cooperativa, mentre Squarciò decide, isolato, di proseguire con la pesca di frodo. È il racconto di un uomo tutto sommato solo e solitario, seguito nelle sue scelte non sempre ragionevoli, dai figli inconsapevoli che nel padre vedono un eroe. La strada della pesca con le bombe porta, e questo capita a tutti gli anteroi di Solinas, a una sorta di parabola di dannazione, in qualche modo salvifica per quel che riguarda la figura di Squarciò. Il sopraggiungere della morte, proprio a causa di una bomba che esplode quando non deve, serve a al pescatore bombarolo per compiere il decisivo (e tardivo) passo indietro e sussurrare ai figli di non seguire le sue orme: “Tornate da Salvatore – dice Squarciò lasciandoli per sempre – anche una cooperativa non è male per pescare”. Nella sceneggiatura, l'infanzia di Squarciò, che cresce insieme a Salvatore e a Cacaspiagge (il quale finirà col fare il finanziere), ha molto più spazio rispetto a quanto ne ottiene nel film, contribuendo in qualche modo a rendere meno incomprensibili alcune scelte del protagonista, che appaiono a volte romantiche e irrazionali e probabilmente vogliono essere una non troppo velata critica alla rivolta “anarchica e inconcludente contro

l'autorità costituita"³⁰ in perenne sfida con le convenzioni anche, se necessario, fino alle estreme conseguenze.

È chiaro dunque che, come per gli altri progetti nati dal sodalizio Solinas-Pontecorvo, *La grande strada azzurra*, sia pure in termini “embrionali”, e anche se con una eccessiva pressione melodrammatica, considerando il tono di *Giovanna*, si propone come opera principalmente politica, che intende parlare allo spettatore in termini immediatamente percepibili, stimolandone la riflessione e, perché no, l'azione (il film arriva infatti in una fase storica nella quale è vivissima la lotta dei pescatori sardi contro vecchie leggi, retaggio di origine feudale e monarchica). Per cui, se da un lato, a distanza di anni, Pontecorvo non esita a definire *La grande strada azzurra* come un brutto film di cui si salvano al massimo due o tre scene, compresa la scena finale, se la critica straniera è delusa dai grossi passi indietro fatti da Pontecorvo rispetto a *Giovanna*, sia per quel che riguarda il “messaggio” che nel considerare la riuscita tecnica della regia, dall'altro il film ha un buon successo di pubblico in Italia, e anche la critica italiana non manca di elogiare tanto la regia, quanto il copione di Solinas, per i suoi contenuti, definiti di alto significato sociale³¹.

Il buon successo del film consente alla coppia Solinas-Pontecorvo di proseguire il loro fortunato sodalizio con *Kapò*. Intanto però Franco Solinas collabora nel 1959 alla sceneggiatura di *The Savage Innocents* (*Ombre bianche*, regia di Baccio Bandini e

³⁰ Giuseppe Podda (a cura di), op. cit., p. 15.

³¹ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Nicholas Ray, 1959) insieme ad Hans Ruesch e a Nicholas Ray. Il copione è un adattamento del romanzo *Top of the world* pubblicato dallo stesso Hans Ruesch nel 1950, e uscito in Italia col titolo *Il paese dalle ombre lunghe*. Del 1960 è dunque *Kapò* di Gillo Pontecorvo, film che richiese una lunga documentazione e che si inserisce in quel processo di rinnovato interesse per i temi resistenziali e antifascisti, fatto registrare dal cinema italiano e non solo negli anni '60³².

Solinas firma nello stesso anno altre due pellicole, per registi differenti, in entrambi i casi riadattando opere precedenti: il primo film è *Madame sans gene*, adattamento cinematografico dell'opera teatrale tardo ottocentesca di Vittoriano Sardou, diretto da Christian Jacque; il secondo adattamento, scritto senza troppa convinzione e firmato per onorare il contratto, fu *Vanina Vanini*, lavoro che si colloca tra i meno interessanti di Solinas, sia per la mancanza di un reale sodalizio tra lui e il regista Roberto Rossellini che rifiutava la “sceneggiatura di ferro” a favore della totale libertà di improvvisazione, sia a causa dello scarso interesse di Solinas nei riguardi di quel tipo di lavoro, dettato dalla contemporanea e più avvincente proposta di Rosi per lavorare a *Salvatore Giuliano*, indubbiamente un tema più vicino alle corde dello sceneggiatore maddalenino. Scritto insieme a Jean Gruault, Antonello Trombadori e Diego Fabbri, *Vannina Vannini* è tratto da un racconto di

³² Cfr. Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi, *L'ultimo schermo. Cinema di guerra, cinema di pace. Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio*, Edizioni Dedalo, Bari, 1984.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Stendhal presente nelle *Chroniques italiennes*³³(1836-1839), dal ritmo e dallo stile assai cinematografici, tant'è che ispirò un primo adattamento, che occupa un posto importante nel cinema tedesco, diretto da Arthur von Gerlach nel 1922. L'incontro tra Franco Solinas e Rossellini, fu caldeggiato dal produttore Morris Ergas, fermamente convinto di voler produrre un film per Rossellini e per la giovane attrice Sandra Milo. Il primo progetto sul quale lo sceneggiatore sardo e il regista lavorarono, fu un adattamento del racconto *La badessa di Castro*, sempre di Stendhal. Solinas rinunciò, dopo un periodo passato a riflettere a La Maddalena, e convinse il regista dell'improponibilità dell'impresa. Il regista virò dunque sul racconto *Vanina Vanini* che infine trovò l'assenso di Solinas il quale lavorò al trattamento, interrompendo poi bruscamente la collaborazione in disaccordo con i metodi di Rossellini:

[Rossellini] riprese tutta la storia tenendo molte cose inventate da me, soprattutto nella prima parte, ma inserendo tutto il dialogo stendhaliano, e dove non trovava in *Vanina Vanini*, andava a cercare in altre opere di Stendhal, con risultati tragici, perché oltretutto si serviva di traduzioni dell'epoca, in un italiano aulico e pieno di anacronismi mentre Stendhal era uno scrittore modernissimo³⁴

³³ Cfr. Stendhal, *Chroniques Italiennes*, Michel Lévy, Paris 1855, trad. it. *Cronache Italiane* di Maria Bellonci e Gabriella Leto, Mondadori, Milano 1990.

³⁴ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), op. cit., pp. 224-225.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Il film fu effettivamente un clamoroso insuccesso e Solinas fece di tutto per non firmare la sceneggiatura, non riuscendovi, ma nel frattempo aveva dirottato, molto prima dell'uscita del film, le sue attenzioni verso *Salvatore Giuliano* (1961) collaborazione assai più stimolante che gli viene richiesta dal regista e amico Francesco Rosi.

Dopo *Kapò* mi cercò Rosi per dare una mano alla sceneggiatura di *Salvatore Giuliano*. Aveva visto il film, e gli sembrava, dal modo come erano costruite certe scene, la prima parte, che potessi aiutarlo, ma la mia fu solo una collaborazione. L'idea, l'intuizione di quel tipo di film, sono di Rosi. La sceneggiatura del film era buona, ma non era la sceneggiatura che contava. quello che contava era l'originalità di un certo tipo di impostazione.³⁵

Lo stesso Rosi giudica molto onesta l'affermazione di Solinas, sottolineando comunque l'importanza del contributo dello sceneggiatore maddalenino. È chiaro insomma che quel prototipo di film saggistico, quale è *Salvatore Giuliano*, dalle violente spezzature sintattiche che invitavano alla riflessione piuttosto che all'emozione, dal tono di alto reportage e insieme di consuntivo storiografico, ha

³⁵ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), op. cit. p.34.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

in sé soprattutto l'impronta d'autore del regista³⁶, per quanto, in queste caratteristiche si possa benissimo riconoscere, per fare un esempio, il Solinas di *La Battaglia di Algeri*, con quel suo calarsi nella storia aderendo perfettamente alla necessità di realtà insita in essa. Effettivamente, Franco Solinas, Suso Cecchi D'Amico ed Enzo Provenzano, i tre sceneggiatori che firmarono il film insieme a Rosi, svolsero soprattutto un lavoro di ricerca, coordinato dallo stesso regista. Mentre Provenzano, in quanto conoscitore di quei luoghi, si occupava soprattutto di cercare e consolidare contatti tra la gente del posto, Franco Solinas e Suso Cecchi D'Amico si occuparono di studiare per settimane documenti e giornali, cercando soprattutto di lavorare sul taglio narrativo da dare a questo materiale. Si scelse una rigorosa ricostruzione degli avvenimenti e dei fatti politici, dell'ambiente e dei personaggi, scevro da ogni compiacimento formale, cosicché sia la sceneggiatura che la regia conseguente si distinguono per l'asciuttezza narrativa e la precisione del messaggio.

Il rapporto tra Rosi e Solinas continuerà negli anni seguenti: i due prepararono insieme un soggetto per un film su Che Guevara che poi non si fece, soprattutto per le remore dello scrittore sardo che non riusciva a individuare un tema forte che permettesse di portare avanti la storia del Che, e chiedeva più tempo di quanto gliene fu dato con *Salvatore Giuliano* per il lavoro di ricerca e appropriazione del tema. Tuttavia, la struttura a *puzzle* del *Giuliano*, sarà uno dei marchi di fabbrica di Franco Solinas, soprattutto nella costruzione dell'intreccio, e la si ritrova a partire *Parà*, in alcune

³⁶ Pietro Pintus, «Franco Solinas, il rigore dell'impegno», op. cit., p.16.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

importanti opere dello sceneggiatore, quali *La Battaglia di Algeri*, *Queimada* (nella versione originale della sceneggiatura), *Il Sospetto di Francesco Maselli*, *La battaglia*.

I.7 Il consolidamento del metodo

In ogni caso, l'esperienza con Francesco Rosi, ed il lavoro sul *Giuliano*, sono da considerarsi cruciali per la carriera di Solinas, per lo sviluppo del suo stile e per il consolidamento del metodo attraverso il quale sviluppare un processo creativo. Infatti a partire da questo momento Franco Solinas inizia a definire con maggiore rigore e precisione il suo metodo, tra ricerca e perfezionamento stilistico, ma soprattutto a maturare è la poetica dello scrittore sardo. Le descrizioni sono occhiate pure, le sensazioni sembrano autodefinirsi in poche parole. Dietro la perfetta spersonalizzazione della scrittura si cela l'ambiguità dei personaggi di Solinas che pian piano si spogliano di ogni sovrastruttura, per mostrarsi per quello che sono e per apparire sempre più ambigui, sempre più fortemente umani e privi di tipizzazione. In oltre, è con questo film che certamente prende avvio l'oggettiva presa di coscienza dello sceneggiatore, che raggiunta una certa credibilità nell'ambiente, si spinge verso il terzomondismo e gli argomenti di impegno sociale, senza che queste definizioni possano considerarsi sufficienti a spiegare integralmente la portata del suo lavoro. Il periodo che va dal '56 ai primi anni sessanta, è quello nel quale si rivela più che un metodo, una coerenza espressiva, una caparbia e una volontà di

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

critica e di apertura che condurranno Franco Solinas al suo personalissimo stile, riconoscibile spesso anche in opere non completamente sue. Certamente il tempo da dedicare alla ricerca è ritenuto fondamentale. Una ricerca sul campo, condotta senza risparmiarsi, se necessario in lungo e in largo per il mondo e direttamente derivata dagli eterogenei metodi di ricerca sul campo di stampo neorealista. Sempre più importante nel metodo di Solinas è l'individuazione e l'isolamento del *tema* che avviene attraverso il confronto con i collaboratori. Senza il tema non ci può essere la sceneggiatura e di conseguenza il film, ma non basta il tema, serve, in questo Solinas si rivela presto un maestro, la sua giustapposizione letteraria, in una forma che sia ad un tempo espressiva, leggibile e interpretabile per il regista e l'intera troupe. In lui si possono notare come distinti e riuniti allo stesso tempo, l'interesse quasi scientifico per la politica e l'uomo inserito nella società, e quello per l'umanità nel suo insieme, inteso come analisi della vita e dell'esistenza scevra da legami politici. Non certamente digiuno della lezione pudovkiana, proprio in questo senso la sua attenzione principale era rivolta ad individuare il messaggio da mettere in scena in relazione con un racconto per immagini e alla maniera ottimale per raccontarlo. Nella fase successiva al tema arriva il *racconto*, o meglio il soggetto. Il tema si organizza attorno ad un nucleo narrativo, uscendo dall'astrazione, per trovare un collegamento organico con la storia. Secondo questa riflessione, la sceneggiatura nasce da un progetto comunicativo e ideologico, da un messaggio, per trasformarsi in un processo organico, in un racconto sceneggiato, in cui si descrivono nel dettaglio personaggi e azioni, ponendo

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

attenzione sia agli elementi visivi che a quelli drammaturgico narrativi, visualizzando con cura l'azione e prevedendone risvolti psicologici e struttura drammatica. Ecco *l'iter* pratico e teorico che Solinas segue nell'ideare le sceneggiature. Un percorso facilmente apprezzabile nella lettura di ogni suo lavoro. Egli riponeva inoltre grande attenzione alla scrittura, una cura certosina nell'uso di ogni singola parola la quale veniva soppesata e spesso discussa per ore col collaboratore di turno. La letterarietà nella scrittura del soggetto, l'attenzione per la forma nel trattamento e successivamente nelle varie versioni della sceneggiatura, è un tratto distintivo fondamentale del suo stile. Per Solinas un argomento importante non poteva che essere descritto attraverso uno stile altrettanto curato. Il lavoro di scrittura non si esaurisce dunque nell'intreccio e nella sua visualizzazione, ma implica la ricerca di volti, gesti, oggetti e spazi, capaci di raccontare al meglio, con una forza simbolica di rappresentazione, la storia, e si fonda sulla necessità di fornire al regista, non solo e semplicemente le scene, ma anche le sensazioni, attraverso descrizioni ambientali e suggestioni assai rare da ritrovare comunemente in una sceneggiatura. In lui vi è la necessità di proporre storie attraverso una meticolosa e pignola ricerca dell'essenzialità, della precisione stilistica e della cura matematica nel costruire la struttura. Nascono già all'insegna di questa ferma volontà di chiarezza, della necessità di divulgare un messaggio, un tema, le sceneggiature di *Giovanna*, *La grande strada azzurra* e *Kapò*. La volontà zavattiniana di voler trasferire il proprio mondo interiore, non solo dalla mente alla pagina, ma bensì dalla pagina al film, di

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

non accontentarsi di un semplice contributo tecnico, guida la ricerca dell'espressività.

Solo più tardi, Solinas si dirà deluso dalla proverbiale *invisibilità* del suo mestiere, quando, col passare degli anni, quell'entità di regista e sceneggiatore, una volta ben distinte, iniziano a confondersi, un po' per l'effetto Zavattini, un po' per l'avanzare del cinema d'autore, un po' per quel fenomeno specificamente italiano che vuole che i registi siano stati in precedenza sceneggiatori, e che in conseguenza di ciò, una volta passati alla regia continuino a lavorare alla scrittura del film³⁷.

Gli anni '60 sono quelli turbolenti di un'Italia e una politica mondiale in subbuglio, stravolta dall'affacciarsi del terzo mondo sulla scena politica mondiale, ma anche dalla contestazione studentesca su scala planetaria, dalla drammatica guerra in Vietnam e dai fatti di Praga. Per Franco Solinas questi sono anche gli anni di dure battaglie condotte attraverso l'ANAC che culmineranno nella protesta durante la mostra del Cinema di Venezia del 1968, e nella scissione dell'associazione tra chi si diceva fermamente convinto della necessità per gli autori di una partecipazione attiva nella formazione di una coscienza critica e politica nella gente (Maselli e Solinas sono tra questi) e coloro i quali invece non credevano che un'associazione di autori dovesse proporsi come momento culturale del paese operando scelte che andassero oltre i confini della

³⁷ Cfr. Francesco Rosi, dalle registrazioni del convegno *Franco Solinas. Professione Sceneggiatore*, cit.

professionalità e non fosse dunque esclusivamente incentrata sulla difesa sindacale degli interessi professionali degli stessi autori.

Subito dopo il *Giuliano* nel 1962, e ancora grazie a Cristaldi, Solinas si rimette alla ricerca di un nuovo tema per un film di Pontecorvo. Come noto, dei tre temi che lo sceneggiatore propose a Cristaldi, *La Fiat*, l'adattamento del racconto *Bartleby lo scrivano* di Melville (che diventava un operaio) e il terzo mondo, si scelse quest'ultimo tema. Sceneggiatore e regista vanno in Algeria, all'indomani dell'indipendenza, per compiere le dovute ricerche dalle quali nasce la sceneggiatura di *Parà*, che, come vedremo nell'ultima parte di questo lavoro, ha una valenza genetica per tutta la filmografia successiva dell'autore sardo. Tuttavia il lavoro non divenne mai un film, costituendo la prima vera delusione per il Solinas sceneggiatore, che, negli anni che seguiranno, vedrà sì crescere il suo prestigio come autore, parallelamente al rifiuto da parte di produttori o distributori, di alcune delle suo opere più significative.

I.8 La svolta terzomondista

Tra il 1962 e il 1963, oltre a *Parà*, lo sceneggiatore maddalenino lavora al trattamento del film *Una vita violenta* adattamento dell'omonimo libro di Pier Paolo Pasolini pubblicato nel 1959, per la regia di Brunello Rondi e Paolo Heusch. Il contributo di Solinas è essenzialmente una collaborazione al

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

trattamento, scritto insieme ai due registi. Solinas, in quella circostanza, ricorda le occasioni sprecate: il dispiacere per non aver incontrato Pasolini, intellettuale che apprezzava molto e il mancato utilizzo, da parte dei registi, di alcune parti di sceneggiatura scritte dallo stesso Pasolini. Sono anche gli anni in cui Solinas Pontecorvo sono impegnati anche in un altro adattamento, quello del libro di Ugo Pirro, *Le soldatesse* che si concretizza nel 1965, realizzato da Valerio Zurlini dopo essere passato per diverse mani, in un *iter* che partito dal cinema porta alla letteratura per poi sfociare ancora in questo film. Ugo Pirro infatti trasse il romanzo da un soggetto che nei primi anni cinquanta nessuno volle prendere in considerazione. L'opera di Pirro, pubblicata nel 1956 (stesso anno di *Squarcio*), rappresentò il suo esordio letterario registrando anche un discreto successo. Non molti anni dopo l'uscita del romanzo, parliamo dei primissimi anni sessanta, Franco Solinas e il suo compagno di lavoro Gillo Pontecorvo, ricevono la proposta di trarre una sceneggiatura dal libro dell'amico Pirro, che aveva venduto i diritti al produttore Raoul Levy. I due prepararono una sceneggiatura piuttosto diversa dal romanzo³⁸. Il testo non prendeva infatti in considerazione gli elementi più sanguigni e spettacolari del romanzo, in favore di una storia di guerra più intima e delicata, non soddisfacendo Levy che rifiutò il copione, chiedendo un nuovo adattamento a Leonardo Benvenuti e Piero De Bernardi. In ultima battuta il regista Zurlini consegnò a Franco Solinas il lavoro per una minuziosa revisione che, a detta di Solinas stesso, non fu tuttavia

³⁸ Cfr. Franco Solinas, Gillo Pontecorvo, *Le Soldatesse*, sceneggiatura, 1964?. Testo dattiloscritto reperibile presso l'Archivio Pontecorvo e in copia fotostatica presso l'Archivio del Fondo Franco Solinas, 214 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sufficiente ad eliminare l'eccessivo tono melodrammatico del copione. La sceneggiatura di Solinas e Pontecorvo era ambientata nel 1942 in Grecia, durante l'invasione italiana. Un piccolo convoglio trasporta delle prostitute per i militari italiani, appunto "le soldatesse". Un giovane ufficiale, Martino, matura una crisi di coscienza che lo porta ben presto a vedere la realtà con occhi diversi rispetto agli entusiasmi iniziali. Il viaggio del convoglio, pieno di insidie, mostra al giovane la situazione e la violenza della presenza italiana in Grecia.

Questo periodo contrassegnato da una serie di collaborazioni intrecciate conclude in un certo senso una sorta di secondo apprendistato dopo l'iniziale lavoro in bottega. Solinas ha ormai sviluppato, sceneggiatura dopo sceneggiatura, una personalità che pesa su ogni copione, le tematiche centrali del lavoro dello sceneggiatore si indirizzano chiaramente non solo verso l'impegno sociale, politico, civile, non solo più specificatamente in direzione del terzomondismo, ormai apertamente dichiarato con la stesura sfortunata di *Parà*, ma anche verso la ricerca dell'identità umana, un uomo piccolo tassello periferico della storia, l'individuo, impotente spettatore, l'uomo e la donna nella massa, collettivi protagonisti. L'essere umano semplicemente con la sua voglia di emergere o preservare determinate posizioni (è il caso delle guerre di indipendenza dalle colonie), l'essere umano con la sua indifferenza, suo malgrado travolto da decisioni che spesso sono prese troppo in alto o troppo lontano o troppo in basso, perché egli le possa

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

prevedere, il conseguente tendere verso l'opportunismo politico da parte suoi antieroi.

L'autore sardo è ormai pronto per firmare una delle più significative tra le sue sceneggiature: *La battaglia di Algeri*, che come noto, nasce su commissione. Pontecorvo e Solinas vengono contattati direttamente dal FLN (Fronte di Liberazione Nazionale algerino) due anni dopo aver lavorato a *Parà* e averci rinunciato non senza amarezza. L'intenzione dei responsabili del FLN è quella di finanziare la realizzazione di un film celebrativo dell'indipendenza sancita nel 1962. I due autori non passarono inosservati nella loro prima "missione" algerina e furono dunque contattati. Solinas stesso rievoca l'episodio:

[...] arrivò a Roma un certo Yacef, che era stato responsabile del FLN durante il periodo della battaglia, un personaggio curioso: ex giocatore di football, che al momento si era stancato della politica e pensava di fare cinema e naturalmente di valorizzare la sua avventura, la sua epopea. Il tema, abbastanza obbligato, era la battaglia di Algeri, e quindi il problema era enorme, sia perché si trattava di raccontare tutto quello che c'era da raccontare su questo episodio, sia perché era il primo film prodotto dalla Repubblica algerina appena indipendente, sia perché il tema del terzo

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

mondo non era stato mai trattato. La sceneggiatura e il film sono più o meno identici, si trattava infatti di una sceneggiatura costruitissima.³⁹

Il Yacef di cui parla Solinas è Yacef Saadi, già comandante militare del fronte di Liberazione Nazionale ad Algeri e ora titolare di una casa di produzione cinematografica, la Casbah Film, società per metà privata e per metà controllata dallo stato, che quindi ha notevoli mezzi finanziari e altrettante ambizioni commerciali.⁴⁰ Arrivando in Italia, Saadi ha tre registi su cui puntare, Luchino Visconti (di cui produce, qualche anno più tardi, *Lo straniero*, girato anch'esso ad Algeri), Francesco Rosi, che però proprio in quelle settimane era impegnato in Spagna dove stava girando *Il momento della verità*, e Gillo Pontecorvo che con Solinas poteva vantare già una discreta conoscenza della situazione algerina, oltreché un copione, quello di *Parà*, che trattava direttamente l'argomento. La scelta cade su Pontecorvo, essenzialmente per questa ragione. Ad ogni modo, scartato il soggetto proposto da Saadi, e giudicata poco centrato sulla situazione Algerina la sceneggiatura di *Parà*, i due autori iniziano la fase di ricerca per la nuova sceneggiatura. Una ricerca che durerà sei mesi come altrettanti ne serviranno per la prima stesura della sceneggiatura. Pontecorvo e Solinas tornano in Algeria per un mese: muniti di microfono e registratore intervistano molti abitanti della Casbah, ex-combattenti o dirigenti del FLN. Raccogliere testimonianze è fondamentale per rispondere a quella

³⁹ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), op. cit. , p.401.

⁴⁰ Massimo Ghirelli, *Gillo Pontecorvo*, op. cit., p. 52.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

necessità di verità, a quel taglio documentaristico che sia il regista che lo sceneggiatore hanno deciso di dare al film. Nella loro ricerca, godono dell'appoggio diretto dei vertici del Fronte di Liberazione Nazionale, e della collaborazione di alcuni esperti militari con i quali lo scrittore sardo e il regista passano settimane intere, imparando le tecniche e le dinamiche della guerra clandestina. Ma non manca anche lo studio dei libri scritti in Francia e Algeria sull'argomento, dei giornali dell'epoca, dei verbali di polizia, delle trascrizioni dei discorsi dei colonnelli francesi che sono vere e proprie lezioni di strategia e controguerriglia.⁴¹ Così come è forte e cruciale per tutto il lavoro sul film l'influenza dell'opera di Franz Fanon⁴²: entrambi gli autori, e in particolar modo Franco Solinas che già si era servito del libro di Fanon per *Parà*, mettono al vaglio del loro viaggio gli scritti di Fanon, e restano colpiti dall'esattezza delle sue intuizioni, soprattutto per quel che riguarda l'approfondimento psicologico delle frustrazioni e dei traumi derivati ai colonizzati dal lungo periodo di oppressione colonialista e di contro i traumi e le disfunzioni mentali riscontrate nei torturatori, dopo anni di torture perpetrate. Trovano inoltre particolarmente interessante il fatto che Fanon parlasse della necessità di un nuovo modello di organizzazione sociale e di nuovi presupposti, differenti da quelli occidentali, per la costruzione di una civiltà che non fosse specchiata su quella dell'oppressore (concetto che ritornerà fortissimo in *Quemada*, non solo espresso attraverso le parole di Jose Dolores ma anche simboleggiato

⁴¹ Ivi., p.53.

⁴² Cfr. Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, François Maspéro éditeur, Paris, 1961 (trad. it. *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962).

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

dall'elemento del fuoco). Nella lotta dell'Algeria per svegliarsi ed entrare nella storia, per partorire, attraverso la sofferenza e la morte, la propria libertà, il proprio rinnovamento, Solinas e Pontecorvo vedono un esempio per tutti gli oppressi.⁴³ Per raccontare tutto ciò Solinas scelse un solo episodio della lotta algerina, un episodio significativo del come e del perché si potesse azionare quel processo irreversibile che porta all'indipendenza e alla libertà nonostante la sconfitta. L'episodio storico della battaglia di Algeri si risolse infatti in una sconfitta ma proprio da quella sconfitta nacque la rivolta delle masse che, nonostante tutto, in un processo irreversibile, si presero la loro libertà. Ed è in questo lavoro che si fa più chiara in Solinas la volontà di sviluppare e mantenere la storia su due livelli, qui rappresentati dai due protagonisti corali del film: la casbah da una parte, la parte europea della città e i militari francesi dall'altra, e in mezzo, a sé stante, il giudizio insindacabile della *Storia* che conduce il gioco con tutta la sua ineluttabilità, subentrando nel finale in cui il popolo si riversa sulle strade nonostante la sconfitta appena rappresentata dalle immagini. Il disegno di Solinas è impietoso, non risparmia la violenta rappresentazione delle atrocità di una guerriglia come fu quella di Algeri, evitando di schierare apertamente la narrazione su l'uno o sull'altro fronte: tanto è feroce la repressione francese, altrettanto lo è la ribellione algerina, in un gioco dialettico mai scontato, improntato all'assoluto realismo, e seguito perfettamente dalla direzione di Pontecorvo. *La battaglia di Algeri* assume valenza analitica, l'analisi del modo in cui nasce in un popolo oppresso la

⁴³ Massimo Ghirelli, *Gillo Pontecorvo*, op. cit, p. 54.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

coscienza collettiva della rivolta, mantenendo tuttavia la portata psicologico individuale che spiccava in *Parà* (e come detto mutuata in massima parte da Fanon) con un salto di qualità rispetto al copione del '62: dal piano vagamente esistenzialistico in cui si sviluppa per larghi tratti la vicenda dello spietato *ex-parà* del primo, irrealizzato copione, a quello della costruzione di un personaggio, Mathieu, più complesso, con maggiori coordinate storiche che lo caratterizzano (non solo il suo ruolo nella battaglia senza confini contro i ribelli algerini, ma anche l'emblematica appartenenza alla resistenza antinazista francese durante la seconda guerra mondiale) e che pur non assumendo mai il peso del protagonista, può considerarsi la vera leva drammatica del film, il reale, fine, discorso psicologico che rende lo spettatore europeo veramente partecipe delle vicende, attraverso la creazione di una sorta di ponte culturale che lo lega a Mathieu. L'attenzione per lo spettatore non è mai mancata in Franco Solinas, e il fatto di trovare una chiave che potesse raccontare agli europei una situazione di cui sapevano ben poco, è uno dei problemi affrontati in sede di sceneggiatura. Il punto di partenza fanoniano nell'analisi degli accadimenti, mette d'accordo sceneggiatore e regista, ma è la figura di Mathieu, lo ribadiamo, a rendere il film coinvolgente per lo spettatore occidentale. Il pensiero di Mathieu infatti incarna l'occidente e si muove con una logica vicina alla comune intendere europeo. Si potrebbe addirittura dire, con una estremizzazione in funzione meramente esplicativa, che l'acutezza di Mathieu è per larghi tratti una proiezione del pensiero e dell'intelligenza di Franco Solinas il quale più volte si trovò a difendere, proprio di fronte ai suoi

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

copioni, il suo essere comunque un occidentale europeo, che fondamentalmente aveva grande considerazione dei valori culturali dell'occidente.

Non fu un caso che il film, pur ottenendo il Leone D'Oro a Venezia, venisse osteggiato da più parti: il partito socialista e la democrazia cristiana lo ostacolarono, la delegazione francese a Venezia abbandonò la sala al momento della proiezione, mentre Ivens, regista in giuria, votò contro perché, al contrario, lo considerava troppo morbido proprio nei confronti dei francesi. Inoltre in Francia il film non ebbe il visto d'accesso fino al 1971, fu aspramente criticato dai maggiori quotidiani, che gli crearono attorno una atmosfera ostile. Un ostilità che si esprime materialmente nel momento in cui alcune sale che riuscirono a proiettare la pellicola furono fatte oggetto di atti di vandalismo da parte di ex combattenti, *pieds noirs* o colonialisti e addirittura tre di queste sale subirono altrettanti attentati dinamitardi.

I.9 Ulteriori riflessioni su un metodo in divenire

Vale la pena a questo punto di soffermarsi sulla prassi attraverso la quale Solinas elaborava le sue sceneggiature, a partire dalla collaborazione tra lo scrittore sardo e Pontecorvo, che certamente è in questo senso la più significativa. Infatti se da una parte, il regista ricercava «la sintesi *a priori* contenuto-forma che si basa sul contrappunto tra le immagini sonore e le immagini visive, dove, non sempre in questo contrappunto è dominante, è più

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

importante l'immagine visiva, bensì quella sonora, nella componente che dà il risultato del contrappunto finale»⁴⁴, Solinas si sforza di rispondere a questa esigenza, trasferendo sulla pagina ogni indicazione possibile e creando a sua volta il contrappunto tra connotazione e denotazione: ovvero, alla costruzione meticolosa della sceneggiatura si accompagna la ricerca della suggestione da imporre, prima che al pubblico, al regista stesso. Lo stesso Solinas spiega brevemente le dinamiche di lavoro che si innescarono durante l'elaborazione del copione di *La battaglia di Algeri*, dinamiche che si reiterano, come vedremo non sempre con il benessere dei registi, nella vasta filmografia dell'autore sardo:

Io impiego molto tempo, dedico molta parte della mia vita alla stesura della sceneggiatura, e faccio in modo che sia tale che i registi non possano modificarla, anche perché sono disposto a discutere fino all'ultimo momento prima della lavorazione. La sceneggiatura di *La Battaglia* (*La battaglia di Algeri* n.d.r.) era costruita al millesimo, e fu la grande qualità della realizzazione di Gillo a far sembrare il film quasi un documentario con quel senso di verità che lui è riuscito a dare. La stessa sceneggiatura poteva dar

⁴⁴ Dichiarazione di Gillo Pontecorvo, in Paola De Martino: *Il lavoro dello sceneggiatore in Italia: Franco Solinas*, Tesi di laurea 1991-1992.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

luogo, in altre mani, a un risultato molto più meccanico⁴⁵

E, più in generale:

Scrivo in un modo che compensi la mia frustrazione di ex-scrittore, e che offra un certo numero di suggerimenti e di spunti al regista. Nelle mie sceneggiature scrivo esattamente quel che si deve vedere. Uso delle descrizioni, esprimo stati d'animo, forse trasmetto il senso del paesaggio, o aggiungo un dettaglio che magari fa sorridere perché è fuori posto in una sceneggiatura. ma lo faccio perché mi piace pensare che queste indicazioni diano una ricchezza che non c'è in una presentazione schematica.⁴⁶

Il risultato di questo tipo di lavoro è facilmente verificabile direttamente dalle pagine delle sceneggiature. Per esempio si può apprezzare la costruzione del paesaggio sonoro e la pulizia formale del suggestivo stile di Solinas in un breve passo dalla prima scena di *La battaglia di Algeri*, che descrive la caserma nel quale i *parà* praticano la tortura:

⁴⁵ Franca Faldini, Goffredo Fofi, op. cit. p.401.

⁴⁶ Piernico Solinas (a cura di), *Gillo Pontecorvo's Battle of Algiers*, New York, Scribner, 1973 in Callisto Cosulich (a cura di), *Scrivere il cinema: Franco Solinas*, Rimini, Maggioli, 1984. P.21.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Un viavai concitato, un ritmo di efficienza. Parà che salgono, che scendono le scale, percorrono i corridoio, entrano ed escono dalla stanze, dalle cucine.

L'intrico sonoro è indecifrabile.

ORDINI URLATI, PIANTI,
GRIDA, QUALCHE BATTUTA
A METÀ, QUALCHE RISATA.
DA QUALCHE PARTE UN
GRAMMOFONO SUONATO A
TUTTO VOLUME.

Un aria di tensione, niente pause.
L'apparato è tutto in movimento.⁴⁷

La scelta del tema è il punto di partenza, segue, per Solinas, un lungo lavoro di architettura del copione.

Quando lavoro alla lavagna, butto giù frammenti di idee: “polizia, città, polizia che presidia la città”. Questo mi consente di visualizzare la successione dei fatti, la plausibilità e il ritmo della storia, l'interesse del pubblico e così via. Non scrivo a proposito di personaggi, ma di

⁴⁷ Franco Solinas, *La battaglia di Algeri*, op. cit. p.1

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

fatti; usando una lavagna posso esercitare un controllo visivo. Ciò è possibile anche perché i film che scrivo hanno una struttura estremamente razionale; sono molto più precisi di quanto non sembrino nella loro stesura definitiva, che è in qualche modo “tirata a lucido”. Dopo aver scritto questa prima sintesi, riparto da zero, sviluppando il tema centrale. Sempre in forma concisa, non definitiva, con punti da risolvere e da chiarire. Poi lascio la lavagna e scrivo la sceneggiatura.⁴⁸

Solinas ha lavorato con registi di varia estrazione politica (seppur tendenzialmente di sinistra) e di numerose nazionalità, e, anche se alcuni progetti non sono andati a buon fine e altri, ancora in embrione, sono stati stroncati dalla sua morte (si pensi alla collaborazione in atto con Scorsese, proprio nel 1982, anno della prematura scomparsa dello scrittore maddalenino) allo sceneggiatore è giusto riconoscere una enorme capacità di immedesimarsi in realtà diverse, di raccogliere il realismo sotto una sintesi funzionale sostenuta dalla rigorosa ricerca, e di confrontare la sua analisi, che partiva dalla politica, con quella dei suoi collaboratori e del regista. Occorreva a Solinas molto tempo per confrontarsi su temi non sempre ben conosciuti, un lavoro che partiva, ancor prima che dal processo creativo, dall'analisi dell'argomento, per isolare poi il tema. Immedesimazione e distacco stavano alla base del punto di vista definitivo che, per quanto fosse

⁴⁸ Callisto Cosulich (a cura di), op. cit. p. 21

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

preciso e dichiarato, era lasciato alla storia che ne esplicava il senso senza apparire eccessivamente pilotato e perciò di parte: in definitiva, in Solinas i fatti esprimono il senso, ancor più che i personaggi.

I.10 I quattro *western* terzomondisti

Subito dopo *Algeri*, inizia per lo sceneggiatore sardo, l'avventura del western all'italiana. Pur accettando, non senza alcuni pudori, i moduli merceologici di un genere la cui origine, sulla scia dei successi di Leone, è soltanto speculativa, Solinas riuscirà ad immettere, nei suoi copioni messicaneggianti, significati di carattere politico già ben espressi in *Parà* e *Algeri* e che si ritroveranno ancora in sceneggiature ben più importanti delle comunque dignitose prove sul western. Solinas cerca, in fondo, di rileggere in chiave attuale il tessuto mitico eroico del western, liberamente contaminato, attraverso un processo, che almeno in questo caso si discosta dalla ricostruzione storica vera e propria, per favorire una manipolazione facile e interpretativa del tessuto storico in favore delle necessità narrative. Questo perché la parabola pararivoluzionaria dei *peones* di Solinas, dei suoi sceriffi e dei suoi avventurieri americani, è tesa più che a rappresentare un passato che sia esemplare per il presente (*Algeri* e *Queimada* rappresentano un esempi sufficientemente validi), a raffigurare allegoricamente il presente stesso. Il genere western infatti si presta particolarmente, soprattutto se agli indiani si sostituiscono i rivoltosi messicani,

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

come tramite attraverso il quale veicolare contenuti politici con un occhio alle guerre di liberazione in corso e uno al mito decadente del sogno americano. Per Solinas inizia dunque un periodo che lo vede collaborare, nell'arco di due anni, a quattro film western. La prima occasione di collaborare ad un western gli è offerta da Damiano Damiani, che chiama Solinas per “salvare” la sceneggiatura di *Quien Sabe?*, che, scritta da Salvatore Laurani, non soddisfaceva le esigenze di regista e produttore. Per la prima volta Solinas si vede costretto a saltare le tappe obbligate del suo operare e a lavorare al copione contemporaneamente alla riprese del film che si svolgono ad Almeria in Spagna. Egli scrive le scene giorno per giorno chiuso in una stanza d'albergo, certamente facilitato in questo dal fatto di conoscere molto bene la storia della rivoluzione messicana sul cui sfondo si staglia la vicenda che vede come protagonisti da una parte l'americano Bill Tate e dall'altra il messicano pseudo rivoluzionario El Chucho. *Quien Sabe?* è, di fatto, il primo “makaroni western” nel quale è instillato un discorso politico. Solinas, col regista Damiani, possono essere considerati i fondatori del filone rivoluzionario-messicano-para western⁴⁹, un filone di narrazioni imperniate sul tema di fondo della presa di coscienza rivoluzionaria da parte di una classe che ha persino difficoltà a raggiungere la dignità di sottoproletariato rurale. Ma è giusto parlare anche di un *corpus* di sceneggiature che rappresentano (*Quiena sabe?* e *Il mercenario* su tutte) una sorta di variante pop del più

⁴⁹ Christian Uva, Michele Picchi, *Destra e sinistra ne cinema italiano, film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Edizioni Interculturali, Roma, 2006, p. 40.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

dichiaratamente impegnato *Queimada*⁵⁰, già virtualmente in cantiere durante la scrittura degli western, tanto da spingerci ad affermare che gli western di Solinas sembrano in molto casi dei pezzi preparatori a *Queimada*, nei quali lo sceneggiatore sembra aver sperimentato, attraverso la giustapposizione degli elementi narrativi, differenti soluzioni di intreccio nelle quali immergere le medesime topologie di personaggio.

Nel 1967 Solinas scrive con Fernando Morandi, col quale poi collabora anche a *Rien de Rien*, sceneggiatura mai filmata, il soggetto *La resa dei conti*. A proposito del film, Sergio Leone, col solito piglio provocatorio, ma probabilmente non a torto, affermò che «il soggetto di Franco Solinas era bellissimo, ma è stato rovinato da un film stupido»⁵¹. La sceneggiatura che viene sviluppata da Sergio Donati e dallo stesso Sollima, risulterebbe, su questo non abbiamo un riscontro diretto, infatti assai differente rispetto al soggetto di Solinas (di cui purtroppo non restano tracce, ma solo voci e testimonianze di chi in passato ebbe la possibilità di leggerlo). Tuttavia, *La resa dei conti* fu prodotto da Grimaldi: il film costituisce il primo capitolo della cosiddetta trilogia politica del regista Sergio Sollima, che vede come protagonista, l'astuto messicano Cuchillo. La storia ricalca, ed ecco che da qui estraiamo buona parte del soggetto di Solinas a cui accenna Leone, la parabola del bandito sardo, che, latitante, sfugge continuamente alla cattura. In questo

⁵⁰ Cfr. Ivi. p.41-43.

⁵¹ Ivi, p.43.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

caso è Cuchillo che, accusato di omicidio e stupro, sfugge alla cattura dello sceriffo Corbett fino a dimostrare la sua innocenza.

Qualche tempo dopo Grimaldi e Solinas pensano ad un film western da far girare al comune amico Pontecorvo, in difficoltà dopo il successo di *La battaglia di Algeri*, pervaso da dubbi e paure che né bloccavano l'ispirazione, preoccupato com'era di non saper più essere all'altezza del suo capolavoro. Perciò, Solinas con la collaborazione di Giorgio Arlorio si mise alla ricerca di una buona idea per il comune amico, giungendo in breve al soggetto *Il mercenario*. Pontecorvo, tuttavia, rifiuta di dirigere il film, e di conseguenza anche Solinas abbandona il progetto. La stesura della sceneggiatura viene dunque affidata ad altri e Sergio Sollima gira un film, sceneggiato da Sergio Spina e Luciano Vincenzoni i quali attenuano il senso della parabola iniziale (ben riconoscibile attraverso la lettura del copione) a favore dei motivi barocchi e romantici. Anche in questo caso abbiamo i due personaggi funzione, in costante dialettica sebbene si muovano in direzioni parallele senza mai dare la sensazione di un vero e proprio avvicinamento: Paco è uno pseudo rivoluzionario che, come El Chucho, non sa bene cosa sia la rivoluzione ma capisce che ci si deve ribellare al padrone, essendo in questo anche del tutto simile a Cuchillo. Infatti proprio come quella di Cuchillo, la vita di Paco, rivoluzionario istintivo ma anche bandito ricercato, si muove tra fughe e scorribande. La figura di Paco sembra perciò essere un ibrido tra El Chucho e Cuchillo, un ulteriore esperimento sulla strada per *Queimada*. A Paco si unisce presto Kowalski (Bill Douglas

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

nella sceneggiatura), un avventuriero la cui vicinanza a Bill Tate e William Walker è precisa, lampante, innegabile. Kowalski è appunto un mercenario che combatte per denaro, nulla oltre la volontà di guadagno (la semplificazione della sceneggiatura è davvero eccessiva) lo muove. Notiamo dunque, anche in questo film, oltre alla reiterazione di strutture che si riconoscono essere tratti distintivi di Solinas (il peone, istintivo e l'opportunisto occidentale, smaliziato, intelligente), anche l'abile dosaggio di ingredienti che sono sempre gli stessi, e risaltano nonostante un lavoro sulla sceneggiatura che tenda a indebolirne la portata di metafora politica e a sottolineare invece i lati spettacolari.

Al periodo, Solinas aveva già da tempo abbandonato i pittoreschi tavoli di Ruschena e di Otello (dove si incontrava con Pontecorvo) per trasferirsi nella sua casa a Fregene. Seduto di fronte ad una grande finestra con vista sul mare, egli conduceva qui una vita di *routine*, con orari e regole che scandivano i suoi ritmi di lavoro, una vita da impiegato, come l'ebbe a definire Morandi, uno dei suoi collaboratori, che ricorda il Solinas di quel periodo, la sua grande attenzione per il singolo aggettivo, per la costruzione non solo della scena, ma della frase e della sua forma⁵² con l'obiettivo di incidere con precisione assoluta sulla storia che sarebbe poi stata filmata. Spesso erano i registi per cui Solinas lavorava, che si trasferivano da lui per seguire lo sviluppo della sceneggiatura, come nel caso di Giulio Petroni, per il quale Solinas scrisse *Tepepa* (1968),

⁵² Cfr. Fernando Morandi, «Il caso? Una scusa per non riconoscere i propri errori», in Callisto Cosulich (a cura di), op. cit., p.43.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

aiutando il cantautore Ivan Della Mea che abito con lui per alcuni mesi.⁵³ In breve la storia del film che viene scritto e girato in pieno clima sessantottino: nonostante la rivoluzione sia stata vinta, Tepepa prosegue la sua battaglia contro le truppe del governo, insieme ad un gruppo di fedeli combattenti, sentendosi preso in giro da Madero, ex-rivoluzionario ora capo dello stato imborghesito. Il rivoluzionario messicano si trova più volte a fronteggiare lo spietato colonnello Cascorro (interpretato da Orson Welles), ed è costantemente perseguitato da Henry Price, dottore inglese (ancora un occidentale nei copioni di Solinas, ma questa volta non mosso dall'opportunità politica ma dalla ragione personale) desideroso di vendicare una ragazza appartenente ad una ricca famiglia, di cui il medico era innamorato e che Tepepa ha violentato inducendola al suicidio. Tepepa uccide Cascorro, ma viene a sua volta ucciso da Price. La morte di Tepepa, però, non segna la fine della rivoluzione, ed altri continueranno la battaglia al suo posto in un finale che ripete il finale di *Algeri*, non per la ricostruzione della scena ma in virtù della riproposizione del concetto fondamentale. Le consonanze con il resto della produzione western sono anche in questo caso evidenti: oltre allo sfondo storico del Messico durante la rivoluzione e al finale che apre verso l'evidente necessità rivoluzionaria, la presenza più caratteristica è quella del ribelle messicano che tra crisi di coscienza e gesti nobili porta avanti un discorso che fondamentale interessa la sua personale sopravvivenza per passare infine ad un convincimento orientato verso la collettività, attraverso l'esperienza

⁵³ Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), op. cit., p.300.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

che ne salda gli ideali o per lo meno li rinvigorisce. Dall'altra vi è l'occidentale, misterioso, garbato, colto, che si unisce al rivoluzionario senza mai palesare i suoi reali intenti, che sono sempre e comunque lontani se non avversi alla rivoluzione.

Gli anni a cavallo tra '60 e '70 per Solinas saranno anche quelli delle lotte contro la censura e dei manifesti di politica culturale scritti con Maselli e Damiani. Inoltre, poiché il problema della scissione ideale all'interno dell'ANAC (di cui si è accennato in precedenza) venne a coincidere con la contestazione studentesca, questo obbligò gli autori di sinistra a riconsiderare il proprio ruolo in seno alla società.⁵⁴ È per questo che la casa di Fregene, dove Solinas vive e lavora, è popolata da giovani contestatori che egli accoglie pur mantenendo le dovute riserve per un movimento che egli considerava necessario in un'Italia che deve pagare i ritardi accumulati rispetto al resto dell'Europa e ad una società industriale più avanzata, ma che tuttavia gli appare volenteroso ma confuso, e del quale l'autore sardo non riesce a decifrare i punti d'arrivo. Solinas infatti riconosceva gli aspetti positivi del '68, soprattutto riferiti all'ammodernamento della società, verso istanze più egualitarie, l'abbandono di finti pudori e la rinnegazione di un modo di fare piccolo borghese figlio di una società passata, ma, attraverso un'amara quanto ponderata analisi, riteneva che i ritardi politico-culturali accumulati dall'Italia rispetto al contesto europeo avessero nociuto allo sviluppo del movimento distorto quanto di positivo potesse essere scaturito: l'errore di considerare il

⁵⁴ Cfr. Franca Faldini, Goffredo Fofi, op. cit., pp. 428-430.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

movimento come una spinta rivoluzionaria quale, secondo Solinas non era se non unicamente in termini ideali, aveva portato a scompensi culturali ed errori di valutazione che, sostenuti anche da certa classe dirigente si erano diretti fino alla deriva terroristica⁵⁵; inoltre, la spinta pseudo rivoluzionaria iniziale, si era mutata, con gli anni, in un nuovo immobilismo culturale. Forse è anche per queste ragioni che dopo il '68, come da lui stesso dichiarato⁵⁶, Franco Solinas si allontanò progressivamente dall'ambiente cinematografico italiano, deluso in massima parte dalle nuove generazioni di cineasti che disprezzavano il “mestiere”, “l'artigianato”, e in secondo luogo spinto da nuove proposte a livello internazionale.

I.11 *Queimada* e la svolta internazionale

L'eco di questi temi e certamente in particolare della contestazione alla guerra in Vietnam, nonché anche in questo caso, e forse soprattutto in questo caso delle teorie fanoniane riferite al terzo mondo, permea la vicenda di *Queimada* (1969) film che Solinas scrive, insieme a Giorgio Arlorio, per la regia di Gillo Pontecorvo, e che rappresenta l'ultimo momento di collaborazione portata a buon fine tra il regista pisano e lo sceneggiatore sardo. Il soggetto del film, come già anticipato, è lontano parente degli western scritti da Solinas e in particolar modo di *Quien Sabe?* e *Il Mercenario*. In

⁵⁵ Ivi., pp. 236,237.

⁵⁶ Ivi, p.231.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

entrambi i film, così come in *Queimada*, si mette in scena il confronto-scontro tra civiltà occidentale e terzo mondo, personificato dai due personaggi principali che vanno a formare un bipolarismo parallelo inconciliabile, se non apparentemente. Le due logiche, come vedremo nel capitolo sul terzomondismo, differiscono in tutto, dal più piccolo particolare riguardante gusti nel bere e nel mangiare, all'atteggiamento verso la vicenda storica nel quale operano (da una parte la logica dell'impiego, del lavoro; dall'altra la passione, la volontà di azione non finalizzata al guadagno ma bensì alla conquista di libertà e dignità) fino alla opposta concezione dell'uomo e della società.

La genesi di *Queimada* è piuttosto curiosa, calcolando appunto che il film ricalca la struttura di *Quien sabe?* e del soggetto *Il mercenario*. L'idea era quella di non perdere, annacquato nelle necessità spettacolarizzanti e di semplificazione del western, un tipo di narrazione, una vicenda che a Solinas piaceva molto e che voleva inserire in un contesto più adatto. Ciò detto, *Queimada* risulta comunque essere un film d'avventura con un respiro spettacolare ma, col pieno controllo del copione, Solinas riuscì ad esprimere completamente il tema e a svilupparlo in modo consono alle sue esigenze di autore che crede fermamente nel messaggio che dal film scaturisce verso il pubblico. Così facendo la sceneggiatura affronta problemi di scottante attualità politica, con la speranza degli autori di contribuire a formare una coscienza nello spettatore all'indomani del tumultuoso '68, la cui eco si fa ancora sentire piuttosto da vicino.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Il punto di partenza di *Queimada* fu una ricerca condotta da Giorgio Arlorio e Franco Solinas nella biblioteca di Fernando Morandi. In una vecchia enciclopedia si narravano le storie degli agenti segreti che operarono nella prima metà dell’ottocento per conto della corona inglese, col fine di sgretolare l’impero coloniale spagnolo.⁵⁷ La tattica che questi usavano era quella di provocare focolai di ribellione nelle colonie spagnole per poi inserirsi nei nuovi mercati (questa la “nuova” logica capitalistico industriale delle compagnie inglesi) e dare atto ad un rinnovato sistema coloniale, questa volta di carattere commerciale, ampliando così il giro d’affari della corona inglese e reclutando manodopera malamente salariata (i nuovi schiavi). La pellicola si realizzò non senza difficoltà: Pontecorvo, che già aveva rifiutato *Il mercenario* per lo stesso motivo, vedeva in *Queimada*, in effetti un film d’avventura, ricco di esotismo, e dalla forte potenzialità commerciale, il pericolo di un eccessivo allontanamento dal suo credo neorealista. A ciò si aggiunsero comunque le perplessità della United Artist, che, al contrario, considerava *Queimada* un film eccessivamente sovversivo. Infatti, in un periodo in cui il Vietnam faceva molto parlare di sé, la storia di Walker sembrava scritta apposta per denunciare le ingerenze americane in campo militare e di politica internazionale (con *L’amerikano* Franco Solinas completerà il concetto che è già in *Queimada* e *Quien sabe?*, rapportandolo finalmente, fuor di metafora, al presente). Il produttore Grimaldi si vide dunque dimezzare i finanziamenti, e di conseguenza si pensò di fare un film

⁵⁷ Giorgio Arlorio, «La differenza tra un semplice professionista e un vero autore», in Callisto Cosulich (a cura di), op. cit. p. 39.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

pasoliniano, molto povero, al limite del simbolismo. La successiva adesione al progetto della *star* Marlon Brando garantì nuovi introiti consentendo l'avvio delle riprese. La critica, come per *La battaglia di Algeri*, reagì in modo contraddittorio al film che venne attaccato sia da destra che da sinistra, procurando ai due sceneggiatori (Arlorio e Solinas firmano insieme il copione) l'accusa di essere vicini alle idee imperialiste da una parte, mentre, proprio per i motivi opposti, dall'altra furono costretti a cambiare il titolo del film da *Quemada* (termine spagnolo per che significa "bruciata", titolo della sceneggiatura) in *Queimada* (il termine portoghese) per le forti lamentele da parte del governo spagnolo. La pellicola, inoltre, impiegò dieci anni per trovare il suo sbocco distributivo negli Stati Uniti, attraverso la diffusione nei campus universitari, proprio perché considerata una parabola antimilitarista e di denuncia degli orrori del Vietnam.

Non molto tempo dopo, Solinas e Arlorio, restano legati al tema degli Stati Uniti, scrivendo una sceneggiatura che, nella sua interezza e complessità, virtualmente racchiude in sé, superandolo, il momento del western politico e della parabola avventurosa, spingendo lo sguardo verso le radici dell'eroismo nord americano. *La vita è come un treno, come un treno*, sceneggiatura scritta nel 1971, rappresenta non solo un film che, proprio come suggerisce il titolo, racconta del continuo peregrinare del protagonista Jeremia McGuire, ma si propone come un vero e proprio viaggio tra i generi che hanno fatto parte della filmografia di Solinas, dal western delle prime scene, dense di ampi spazi, alla miniera, per finire negli

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

interni delle case nelle quali intere famiglie di immigrati e sottoproletari venivano stipati, fino alla descrizione dell'oscenità del gioco politico, colluso con la mafia che vede vincitori i violenti e i “venditori di fumo”. Si noti anche il riferimento alla Bibbia nel nome del protagonista, che è infatti molto religioso, oltre a condividere, con il profeta biblico Geremia, anche l'aspetto, almeno da quanto si può ricavare dalla rappresentazione che Michelangelo fa del profeta raffigurato sulla volta della Cappella Sistina, appunto in tutto simile al protagonista del copione: un uomo massiccio con lunga barba e lunghi capelli grigi.⁵⁸

Tuttavia il viaggio di *La vita è come un treno* si fermò sulla pagina scritta. Grimaldi propose la sceneggiatura ad Arthur Penn e a Sam Peckinpah, ma come lo stesso Penn prevede, fu impossibile ottenere i finanziamenti dagli americani che, all'epoca, non accettavano una critica tanto dura alle basi della società americana, per di più fatta da un autore straniero.⁵⁹

Tra *Queimada* e *La vita è come un treno*, si inserisce un'altra esplorazione, un viaggio reale in Vietnam e Cambogia, dal quale scaturì il soggetto per *Rien de Rien*, altro progetto rimasto irrealizzato, del quale Fernando Morandi trasse sia una sceneggiatura per un lungometraggio (con la collaborazione laterale

⁵⁸ Cfr. Franco Solinas, Giorgio Arlorio, *La vita è come un treno, come un treno...*, 1973, sceneggiatura. Testo dattiloscritto, reperibile presso gli archivi del Fondo Franco Solinas e presso gli archivi della PEA (Produzioni Europee Associate), 264 pagine.

⁵⁹ Dichiarazione di Alberto Grimaldi, in Paola De Martino, op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

di Solinas) che un altro copione per un'eventuale serie in sei puntate.

Nel 1972-73 inizia la collaborazione tra Franco Solinas e Constantin Costa-Gavras, che durerà per ben undici anni. Solinas riesce a lavorare splendidamente con Gavras, pur non condividendone le idee politiche, come avverrà ancora in seguito con Losey, e dimostrando il valore di quella dialettica che informava tutti i suoi film. Ricevuta la proposta da Gavras, per scrivere un film ambientato in Sud America e ispirato alla storia di Anthony Dan Mitrione⁶⁰, i due si incontrano per poi recarsi in Sud America e compiere un viaggio investigativo al limite dello spionaggio. Il viaggio si rivelò naturalmente decisivo nella realizzazione della sceneggiatura di *Etat de Siege* (1973, titolo italiano *L'americano*), e del film conseguente. La pellicola ricostruisce, a partire dalla sua morte, la vicenda del rapimento di Philip Mike Santore e, in un delicato gioco di scatole cinesi, portando ancora a ritroso lo spettatore, smaschera lo statunitense Santore che da semplice tecnico di traffico e comunicazioni, si rivela come esperto di tortura e consigliere dei corpi di polizia nelle dittature in Sud America per conto della CIA.

Ancora una ricostruzione storica sarà *Il sospetto* di Francesco Maselli, in verità quasi una libera interpretazione della sceneggiatura *Missione nell'Italia fascista* che Solinas scrisse a partire da un soggetto dello stesso Maselli. Attraverso la drammatica vicenda di un

⁶⁰ Ex capo della polizia di Richmond divenuto per conto della C.I.A. "consigliere" U.S.A. di varie polizie sudamericane, che venne rapito e ucciso dai guerriglieri Tupamaros in Uruguay.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

militante in missione clandestina, si ripercorre un periodo tra i più tormentati del partito Comunista italiano, alle prese da un lato col consenso del fascismo, sia pure coatto ai tempi dei “trionfi” in Abissinia negli anni '30, e dall'altro con i pesantissimi problemi di riorganizzazione di un apparato e di una strategia più efficaci contro la dilagante azione persecutoria del regime mussoliniano⁶¹. La vicenda è ambientata nel 1934, quando un operaio italiano comunista, fuoriuscito in Francia, viene inviato dal Partito, da cui era stato radiato per deviazionismo, nell'Italia fascista per prendere contatti con i compagni. In realtà Enrico, questo il nome del militante, viene usato come esca per stanare un infiltrato, e parallelamente preparare l'arrivo in Italia di un dirigente del partito.

La collaborazione tra Maselli e Solinas conobbe degli alti e bassi, proprio causati dal fatto che, come si accenna in precedenza, Maselli non intendesse rispettare pedissequamente il testo scritto da Solinas (per la stesura del quale occorsero ben 15 mesi), ma offrirne una rilettura per immagini. Così il regista ricorda quelle dure giornate di lavoro, nel quale egli, che rivendicava un'assoluta libertà espressiva anche di fronte a sceneggiature “di ferro” come quella dello scrittore sardo, esprime il rammarico per il fatto che Solinas non fosse mai passato dietro la macchina da presa come regista, sottolineando così, la sua regia silenziosa, caratteristica fondamentale per un grande sceneggiatore. Maselli e Solinas lavorano nella casa di Solinas a Fregene:

⁶¹ Giuseppe Podda (a cura di), op. cit., p. 32.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

[...] stavamo pomeriggi, su quel tavolo splendido, davanti a quella finestrona, sul fatto se c'era una pausa prima che il personaggio si alzasse, e per me già il fatto di dover prevedere in quel momento se l'attore si doveva alzare era fuori dal mondo, perché io credo molto nel rapporto partecipativo, collaborativo con l'attore. A volte c'era il problema della luce, cioè se una scena avesse una luce plumbea per cui, alzandosi, il personaggio entrava in ombra. Era molto faticoso e strano. La coscienza reciproca [era] che in quel senso era un lavoro inutile, perché entrambi sapevamo che io avrei rivissuto il film girandolo, e tuttavia gli era proprio impossibile, (almeno con me) non visualizzare nel ritmo, nei tempi, nelle immagini, nei colori, nella recitazione, ciò che lui poteva scrivere solo facendo la regia, il montaggio, il mixage, il doppiaggio, gli effetti sonori.⁶²

La realizzazione del film, come si può intuire dalle dichiarazioni di Maselli, segnò di fatto la fine del breve sodalizio tra Solinas e il regista. Tuttavia il risultato della pellicola è di pregevole

⁶² Francesco Maselli, registrazione del convegno «Franco Solinas, professione sceneggiatore», La Maddalena 25-26 maggio 1985.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

fattura, restando certamente uno dei migliori esiti, se non il migliore, di Maselli.

Proprio in quel periodo, alcuni giovani produttori, interpellarono Pontecorvo per la realizzazione di un film sulla grande retata contro gli ebrei a Parigi nel 1942, e il regista pensò ancora di scrivere il film col suo fedele collaboratore, Solinas. L'idea dello scrittore sardo, in accordo col regista, era quella di evitare il semplice racconto storico, lasciando invece la cronaca sullo sfondo per costruire una sorta di giallo che coinvolgesse un individuo, un singolo. Pontecorvo abbandonò presto il progetto, in disaccordo con la presenza di Alain Delon come protagonista, nonostante proprio la presenza dell'attore transalpino fosse determinante per il finanziamento del film. Il copione di *Mr. Klein* passò dunque per le mani di Costa-Gavras, e di seguito in quelle di Joseph Losey, che già aveva lavorato con Delon e si dimostrò entusiasta di una nuova collaborazione. La storia descritta nella sceneggiatura è quella di Robert Klein, ricco mercante d'arte scambiato per il suo omonimo ebreo (forse non troppo casualmente) durante l'occupazione tedesca. Siamo infatti nel 1942 a Parigi, l'uomo, una volta innescata la molla degli avvenimenti, impiega tutte le sue energie nel ritrovamento del suo ignoto omonimo, finendo per restare intrappolato nella tela che lui stesso sembra essersi costruito con la sua testardaggine. Il film ha due temi di fondo, uno è l'antisemitismo, l'altro è l'indifferenza, che maschera in realtà l'opportunismo politico e sociale del protagonista. Il primo è il tema evidente, l'altro quello latente ma realmente decisivo nel costruire il significato della pellicola: la sua vera dimensione drammatica è

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

esistenziale più che storica. Per Solinas, Klein è il più significativo di una lunga schiera di indifferenti-opportunisti (indifferenti alla sofferenza, opportunisti rispetto al contesto storico) che popolano le sue sceneggiature a confermare la coerenza del discorso artistico dello sceneggiatore; a voler invece entrare nella filmografia del regista, per Losey il film rappresenta il successivo passo del discorso riguardante lo sdoppiamento della coscienza borghese, già iniziato con *Il servo* (*The servant*, 1963), e la sua estremizzazione.

Costa-Gavras e Losey sono gli ultimi registi con i quali Solinas realizza dei film, o comunque lavora fino alla completa stesura del copione. Nel 1977 scrive proprio per Gavras *Il cormorano*, sceneggiatura che ripropone, seppur con variazioni importanti, il dualismo tra due figure praticamente opposte seppur appartenenti allo stesso sistema culturale che si ritrova spesso nei copioni terzomondisti (*Parà* e *Rien de Rien*) quantunque questo copione sia ambientato in Portogallo. Le nuove dinamiche dell'economia mondiale e le strategie delle multinazionali, sono temi centrali del copione, ma lo è anche il passaggio del tempo, sempre presente nelle sceneggiature dello scrittore sardo, attraverso salti ellittici che da *Kapò*, passando per *Parà* e *Algeri*, fino a *La Battaglia*, suo ultimo copione, hanno sempre rappresentato, oltre al mero salto temporale, anche un forte cambiamento nei personaggi interessati. Il passaggio di tempo in questo caso è accentuato dal trionfo della "Rivoluzione dei garofani" in Portogallo. Per Charles, il protagonista, un uomo di cinquant'anni, non ci sono più le certezze di cui godeva al tempo di Salazar, e la fabbrica che gestisce per

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

conto di una multinazionale statunitense si trova in difficoltà, tra scarsa produzione e scioperi degli operai che giustamente reclamano a gran voce il diritto a beneficiare di un salario e orari equi. Arriva in Portogallo Steve Morrison (si noti, oltre al *topos* dell'arrivo, l'aspetto di Steve: biondo, giovane, indolente e sorridente, come sono già stati tanti occidentali e statunitensi di Solinas). Il compito di Morrison è quello di monitorare il lavoro di Charles e stilare un rapporto dal quale dipende il futuro dell'uomo, decidendo per una dislocazione della fabbrica. Non più l'intervento diretto, duro, a mano armata, come poteva essere quello di Bill Tate in *Quien Sabe?*, ma il foglio scritto, le strategie che si affinano e operano in sottotraccia: se un luogo pare inadatto allo sfruttamento, non si tenta di piegarlo al proprio volere, ma semplicemente si cerca un altro paese, in questo caso la Corea del Sud. Il copione non trovò i finanziamenti e così il film restò sulla carta.

Stesso destino ebbe *La battaglia*, che rappresenta una sorta di punta estrema della scrittura di Solinas, un romanzo visivo nel quale lo stile raggiunge una rarefazione e una poeticità assolute, che fanno di questa sceneggiatura un testo che va molto al di là del cinema e della necessità traspositiva dello scenotesto. Il progetto impegnò l'autore per due anni e mezzo, dal gennaio '77 al giugno '79 (se ci si attiene alla data che il testo reca in calce: 8 giugno 1979), anche se il progetto di un film di ambientazione araba nacque ancora prima, ovvero tra il 1974 e il 1975, quando Losey fu contattato per realizzare una pellicola sulla vita di Ibn Seoud, e pensò in seguito a *Mr. Klein* di collaborare ancora con Solinas. Lo stesso Solinas, dopo

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

aver terminato il copione, continuo a lavorarci, apportando ulteriori modifiche, nell'attesa, delusa, che Losey potesse partire con le riprese. Il fallimento del progetto costituì una grossa delusione per l'autore sardo, che pur nutrendo alcune esitazioni iniziali per le difficoltà a narrare nello spazio di un film, l'epopea di un eroe, la storia di un uomo e il nascere dell'Arabia moderna, si gettò sul progetto con enorme entusiasmo.⁶³ Nonostante non si fece mai il viaggio in Arabia promesso dalla produzione, Solinas iniziò lo studio del Corano e altri testi arabi, dai quali ricavò le sue suggestioni, riuscendo a condensare in poche cartelle la vita di Seoud, unificatore dell'Arabia Saudita, e gli aspetti fondamentali del mondo arabo arcaico. Nel momento in cui la sceneggiatura venne portata a termine, per uno strano gioco di cessione dei diritti, il film finì in mano a Naim Atallah (scrittore e uomo d'affari di origine palestinese), il quale decise di escludere Losey dal film. A quel punto Solinas scrisse una accorata lettera proprio ad Atallah, che però non cambiò parere, confermando tuttavia la prosecuzione del progetto affidato questa volta nelle mani del regista statunitense Michael Darlow. Nonostante sulle pagine di "Variety" si annunciassero, nel 1981, l'inizio delle riprese del film *The Desert King*, scritto da Franco Solinas in collaborazione con Barbara Ray (che da collaboratrice consigliata da Losey era diventata invece persona di fiducia della produzione), il film non si fece, per problemi che probabilmente esulano dalla mancanza di fondi, e vanno ricercati invece nella volontà della famiglia reale saudita di affossare il

⁶³ Cfr. Francesco Solinas, Francesca Solinas, «Storia di La battaglia», in Franco Solinas, *La battaglia*, Maggioli, Rimini, 1985.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

progetto non gradito. Tuttavia questo per Franco Solinas, orfano di Losey e preoccupato per eventuali distorsioni del suo copione di cui aveva totalmente perso il controllo, fu un vero sollievo.

L'ultima sceneggiatura e fatalmente anche l'ultimo film per Franco Solinas fu *Hanna K.* diretto ancora da Costa-Gavras, regista che, insieme a Pontecorvo, è quello che più a lungo a lavorato con l'autore sardo. Già dopo *La battaglia di Algeri*, a Franco Solinas fu proposto più volte di occuparsi della questione palestinese, argomento centrale della pellicola, ma solo l'incontro con Gavras, anch'egli spesso impegnato sui fronti caldi della politica e della storia contemporanea, diede a entrambi l'occasione giusta di realizzare il progetto.⁶⁴ La vicenda narrata è quella di Hanna Kaufman, avvocata alle prime armi, con dei trascorsi coniugali e sentimentali più o meno fallimentari. Immigrata in Israele, terra delle sue origini, Hanna si vede affidare la difesa del palestinese Selim, catturato dai soldati israeliani durante una retata. Il film, sullo sfondo dello scontro israelo-palestinese, racconta, con lo stile classico della commedia, un quadrato amoroso, nel quale si intrecciano le incertezze di Hanna, tra i suoi due uomini "occidentali" Victor il suo ex e Joshua attuale compagno dal quale attende inaspettatamente un figlio, e la presenza di Selim con il quale nasce una nuova relazione. Le vicende ci raccontano di una donna in forte crisi d'identità, di due occidentali indifferenti a quanto gli accade attorno e solo interessati l'uno a manifestare la

⁶⁴ Cfr. Francesca Solinas, «La relazione particolare: Franco Solinas e Costa-Gavras» in Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, Aldo Tassone (a cura di), *Il cinema di Costa-Gavras. Processo alla Storia*, Aida, Firenze, 2002.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

propria gelosia verso il palestinese e l'altro a riconquistare la compagna e di Selim che non vedrà mai soddisfatto il desiderio di riavere la casa di famiglia, espropriata e ormai in territorio israeliano. Il finale, con Hanna che resta sola, ancora una volta, e “sceglie di non scegliere” nessuno dei tre uomini e Selim che va via per sfuggire a una nuova cattura, è l'amaro epilogo della storia narrata da Franco Solinas. Stesso amaro epilogo che toccò alla vicenda distributiva del film che in generale ebbe scarsa fortuna: accolto con freddezza e non poche critiche alla 40^a edizione della Mostra del Cinema di Venezia, la pellicola addirittura non fu mai distribuita in Italia, per cadere progressivamente nel dimenticatoio.

Alla luce di quanto riassunto fin'ora, è paradossale notare come gli anni di maggior successo e maggiore attività per Franco Solinas, ovvero quelli tra il '70 e l'80, sono anche quelli delle maggiori delusioni dal punto di vista professionale, visto che tre sue sceneggiature, *La vita è come un treno, come un treno...*, *Il cormorano* e *La battaglia* (ma sarebbe il caso di inserire anche il soggetto di *Rien de Rien* del 1969), non trovano la trasposizione cinematografica e restano nel cassetto. A questo si aggiunge il fatto che delle tre sceneggiature, sicuramente *Il cormorano* e *La Battaglia* restano tra le opere in assoluto più significativa dell'autore sardo, per un connubio di qualità che se da una parte vedono la perfetta costruzione della vicenda, il vivace uso delle ellissi spazio temporali, dall'altra si distinguono per il coraggio nell'eleggere il tema e nell'assoluta particolarità dello stile che pare elevare la sceneggiatura ad un'opera letteraria *tout court*, discorso questo che trova

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

consonanza soprattutto in riferimento a *La battaglia*. Resta per cui il rammarico di raccontare un autore del quale non si sono potute vedere alcune delle sue più brillanti intuizioni, e tanto meno si è potuto seguire una crescita che dalla qualità della scrittura si riporta facilmente anche all'ambito professionale, che lo vedeva prossimo ad una collaborazione con Martin Scorsese. Infatti Franco Solinas morì nel 1982, proprio alla vigilia di un viaggio negli Stati Uniti, nel quale avrebbe dovuto incontrare il regista americano per discutere di un nuovo film sul gioco, un'altra idea non sviluppata.

II. I progetti rimasti sulla carta

Nella filmografia della maggior parte di registi e sceneggiatori, sono molti i progetti che rimangono sulla carta. La filmografia di Franco Solinas non fa eccezione in questo caso, e anzi si costruisce su un forte numero di progetti irrealizzati fin dai primi anni, alcuni dei quali sono solo idee, bozze, altri soggetti, altri ancora veri e propri copioni tra i quali spiccano opere tra le più rilevanti dello sceneggiatore maddalenino. I motivi che non hanno permesso a questi progetti di trovare a compiutezza vanno ricercati spesso nella natura stessa dell'industria cinematografica, se è vero che ogni sceneggiatura incompiuta, ogni soggetto rifiutato possa contenere in sé qualche difetto, la storia delle sceneggiature non realizzate di Franco Solinas rivela che spesso questo difetto può essere esterno all'opera e di fatto si pone oltre il momento ideativo collocandosi invece nell'ambito della contingenza e del contesto storico-sociale. Questo, nel caso specifico, fu il problema di copioni quali *Parà*, *La vita è come un treno*, *Il cormorano* e *La battaglia*, che soffrirono, non certo della mancanza di qualità nella scrittura o dello scarso interesse della storia, ma di problemi politici e di riflesso finanziari. Le esigenze di produzione, le richieste del pubblico spesso fossilizzate sulle mode del momento, una maggiore o minore volontà di affrontare un determinato tema e dunque proporlo su vasta scala (potere del cinema), costituiscono spesso, e così è stato per Solinas, il primo giudizio su un soggetto. Se alcune idee tramontano per le difficoltà intrinseche al tema, in relazione

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

all'interesse dell'autore o degli autori, altre ottengono invece la possibilità di diventare soggetti, fermandosi al contatto con realtà produttive o al confronto con il regista. Precorrere i tempi, anticipare posizioni o anche solo voler guardare i fatti da punti di vista inediti, equivale spesso a finire per risultare incompresi, osteggiati o placati in ossequi ad una maggiore prudenza, in relazione a leggi di mercato e gusti più o meno pilotati del pubblico. Gli esordi di Solinas sono una lunga serie di atti mancati, e la sfortuna della coppia Pirro-Solinas è quasi proverbiale da questo punto di vista. Non è difficile tuttavia intuire quanto poco si adattassero i due giovani militanti del partito comunista, alle poco profonde esigenze di esperti direttori più legati al mestiere e all'artigianato di un cinema di intrattenimento quali Gallone, Bonnard o Bragaglia.

II.1 Gli anni '50

II.1.a Solinas e Pirro, soggettisti senza firma

La storia di questa filmografia irrealizzata, comincia nei primissimi anni '50, quando Ugo Pirro e Franco Solinas decisero di disertare il lavoro in serie che offrivano loro i vari Amidei, Steno e Monicelli che, per quanto generosamente, finivano per essere maestri di eterni “non sceneggiatori” i cui nomi venivano costantemente messi da parte. Franco Solinas aveva già firmato *Persiane chiuse* di Luigi Comencini (1950), mentre Pirro era prossimo a collaborare con Carlo Carlo Lizzani ad *Achtung! Banditi!* (1951).

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Oltre ad Amidei, in quel periodo un po' il centro del cinema italiano, e più di Steno, il loro vero e proprio riferimento e maestro comune fu Mario Monicelli, uno dei pochi a conoscere, lo racconta Pirro⁶⁵, veramente bene la storia dei loro "soggetti mancati" e per il quale i due, come ricordato, lavoravano nella bottega di sceneggiatura, producendo idee, o semplici bozze da vendere velocemente alle case di produzione, battute o scene da inserire in copioni già fatti. A far conoscere i giovani Pirro e Solinas non sarà però Monicelli, ma bensì, lo ricorda lo stesso Pirro, Gino Mordini, sardo maddalenino come Solinas, appassionato di cinema o meglio, per usare le parole di Pirro, "travolto dal cinema mentre insegnava matematica a Vercelli"⁶⁶ e deciso a diventare produttore cinematografico nonostante la mancanza di fondi ed esperienza. Sotto la forza della reciproca attrazione intellettuale, del gusto per "l'azzardo" e col pretesto di un soggetto sul matrimonio, argomento del quale Pirro si proclamava grande conoscitore a causa del suo recente divorzio, la coppia Solinas-Pirro iniziava questa sgangherata avventura, votata all'insuccesso. I due, è sempre Pirro a ricordarlo, cominciarono a vedersi ogni giorno o in una camera in sub-affitto in via Sallustiana o nella casa materna di Solinas in via Labicana. Accanto al gusto per certe tematiche *proibite* giocate in chiave leggera, Solinas rivela fin da subito la consistenza e la fiducia in quel suo metodo di lavoro, tanto rimpianto e citato da colleghi

⁶⁵ Cfr. Ugo Pirro, «Due soggettisti senza sceneggiature» in Callisto Cosulich, op. cit. pp. 24-28; «La nostra avventura» in Franco Solinas, *Squarcìo e altri scritti*, op. cit., pp. 7-17; «Apprendisti sceneggiatori», cit.

⁶⁶ Ugo Pirro, «Due soggettisti senza sceneggiature» in Callisto Cosulich, op. cit. p. 24.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sceneggiatori e registi, al momento della sua prematura scomparsa. Il lavoro di creazione seguiva un itinerario fisso, sostenuto fermamente da Solinas con l'accordo, non sempre troppo convinto, di Ugo Pirro, più legato all'estemporaneità di un'idea illuminante, alla luce improvvisa della trovata⁶⁷: il primo passo di questo metodo consisteva nella fissazione del tema, spesso sostenuto da un abbondante periodo di ricerca e raccolta di informazioni; si arrivava poi alla costruzione della scaletta, compilata con precisione matematica per giungere infine ad un soggetto di cui ciascuno dei due scriveva una parte da solo, ma che in Solinas si organizzava poi in una precisa forma letteraria, altra caratteristica dello sceneggiare dell'autore maddalenino, da presentare al produttore di turno.

Sottomessi alle circostanze e alla necessità di imparare, i due accettano di sviluppare idee proposte da fantomatici produttori senza troppe credenziali, come Mordini, lasciandosi spesso abbindolare ingenuamente, rubare idee in cambio di qualche lira a cui non potevano rinunciare. Il soggetto sul matrimonio con il quale Franco Solinas e Ugo Pirro iniziano il loro sodalizio si intitolava *Marcia Nuziale* ed era composto di sei episodi. La storia, scritta per i registi Sergio Grieco e Gianni Puccini che nel comprarlo vollero eliminare gli autori dalla sceneggiatura, finì a sua volta nelle mani del produttore Forges-Davanzati che fece a meno dei due registi per offrirlo a Luchino Visconti il quale alla fine non ne fece comunque un film ma lo riscrisse insieme a Suso Cecchi D'Amico. Il soggetto venne dunque pubblicato, ormai riscritto e

⁶⁷ Pirro Ugo, «Apprendisti sceneggiatori», cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

rivisitato, sulla rivista “Cinema Nuovo” (maggio-giugno 1953), senza che né Solinas né Pirro fossero citati, accanto ai nomi illustri di Visconti e della Cecchi D’amico.

Il secondo progetto nel quale i due sceneggiatori furono coinvolti da Mordini, al pari di Gianni Puccini, fu un soggetto sulla storia dell’anarchico Michele Schirru (fervente antifascista emigrato a New York e, una volta rientrato in Italia, condannato a morte con l’accusa di aver avuto l’intenzione di attentare alla vita di Mussolini). Solinas e Pirro scrivono il soggetto, una volta ricevute le adeguate assicurazioni che il film sarebbe stato finanziato dal fratello stesso di Schirru. Ma dopo varie, grottesche, vicissitudini, il progetto tramonta, sostanzialmente per mancanza di fondi. Un altro soggetto scritto dalla coppia Pirro-Solinas fu *Sesso*, storia decisamente scabrosa, ambientata in carcere, che venne venduta alla Colonna Film, casa di produzione fondata da Sergio Amidei. Lo sceneggiatore fece in seguito leggere il lavoro al regista Carlo Ludovico Bragaglia il quale ne acquistò i diritti in società con lo stesso Amidei. Il lavoro fruttò ai due un buon anticipo che li convinse a mettersi immediatamente all’opera nello sviluppo della storia. Il film, in origine, doveva essere diretto dal regista statunitense Jules Dassin che però, vittima del maccartismo, i cui echi si fecero sentire anche in Italia, fu estromesso dal progetto il quale al fine non vide mai la luce. Altro suggestivo lavoro sulla falsariga di *Sesso*, almeno per le tematiche in esso trattate, è *Il peccato originale*. Il soggetto raccontava i travagli amorosi di un seminarista e fu venduto al produttore Dino De Laurentis per un possibile progetto che avrebbe dovuto coinvolgere anche Monicelli. Tuttavia,

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

la vicenda di un giovane seminarista che scopre il sesso durante una vacanza al mare in occasione delle nozze della sorella, la storia di un peccato rivissuto poi attraverso i turbamenti del rimorso e la necessità di una confessione, non dovevano sembrare troppo opportune nell'Italia di quegli anni (paradossalmente, dieci anni dopo, la storia avrebbe trovato senza problemi decine di acquirenti). Non se ne fece nulla ma resta tuttavia ben più di un'ipotesi quella di Gianni Olla⁶⁸ secondo il quale il soggetto de *Il peccato originale* si possa annoverare tra le eterogenee fonti del film *Proibito*, diretto nel 1954 da Mario Monicelli (spunto di partenza del film fu certamente il romanzo *La madre* di Grazia Deledda). Proprio con Monicelli e Sonogo, Solinas e Pirro scrissero in seguito una sceneggiatura dal titolo *Uomini e dei*, anch'essa destinata a non diventare mai un film, e della quale si sa ben poco. Un altro soggetto, scritto a più mani con Amidei, Antonio Ghirelli e l'ex calciatore Adriano Zecca, fu *Gli eroi della domenica*. La storia, ambientata nel mondo del calcio, narra di un "talent scout" di una grande squadra, interessato ad un giovane e promettente attaccante, al quale prospetta di trasferirsi in città e far parte di una squadra in lotta per lo scudetto. Il giovane naturalmente accetta, ritrovandosi catapultato in una realtà totalmente nuova e straniante. Vittorie, lusso, belle donne e corruzione vanno di pari passo, mettendo in difficoltà il talentuoso ma ingenuo calciatore. Tuttavia, grazie all'aiuto di alcuni suoi compagni di squadra più anziani, il ragazzo rifiuta le proposte di corruzione, proseguendo nella sua

⁶⁸ Gianni Olla, *Franco Solinas. Uno scrittore al cinema*, CUEC, Cagliari, 1997, pp. 36-41.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

promettente carriera. Il soggetto fu acquistato da Mario Camerini che acconsenti ad avere sia Solinas che Pirro tra gli sceneggiatori ma, ricorda Pirro, senza troppa convinzione. Resta il fatto che nel 1952 uscì il film di Mario Camerini, senza che Pirro e Solinas fossero menzionati nei titoli. A questi tentativi della coppia, se ne aggiungono altri: *Addio sogni di gloria* fu, per esempio, un progetto che morì nel momento in cui Mario Bonnard, che doveva essere il regista del futuro progetto, convocò i due soggettisti, per sottoporli ad un vero e proprio esame di sceneggiatura prima di affidare loro il progetto. *Mambo* sarebbe invece un lavoro che i due scrissero per Silvana Mangano, la vicenda di questo soggetto è legata al ricordo di Pirro⁶⁹ che racconta di una storia ambientata in una di quelle balere mobili che, in quegli anni, percorrevano il Po, fermandosi di paese in paese, in una costante altalena di festa e abbandono. Robert Rossen realizzò effettivamente un film dal titolo *Mambo* (1954) che, scritto dallo stesso regista con De Concini, Perilli e Piovene, risultava totalmente diverso dal soggetto di Pirro e Solinas.

Apprezzabili attraverso l'archivio del Fondo Franco Solinas sono *Maglia rosa. I forzati della strada* e *Partorirai con dolore. Maglia rosa. I forzati della strada*⁷⁰, ugualmente a *Gli eroi della domenica*, è di argomento sportivo e racconta la storia del ciclista dilettante Serafino Cecchi, il quale

⁶⁹ Cfr. Ugo Pirro, «Due soggettisti senza sceneggiature» in Callisto Cosulich, op. cit.

⁷⁰ Ugo Pirro, Franco Solinas, *Maglia rosa. I forzati della strada*, soggetto. Testo dattiloscritto con correzioni autografe presente nell'archivio del Fondo Franco Solinas, 20 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

[...] non aveva mai sognato di diventare corridore ciclista; gli sarebbe piaciuto soltanto divenire capomastro ma per il momento era un muratore addetto al trasporto dei cofani in calce.⁷¹

Trovatosi, per caso ma anche grazie a grandi qualità fisiche, a far parte, come gregario, di una squadra ciclistica in gara al giro d'Italia, col suo talento oscura il campione e vincitore designato della corsa. Il racconto oppone la semplicità di Serafino e del suo seguito, fatto di amici, compagni di lavoro, parenti e l'amata Maria, al calcolo cinico e spietato proprio dei rappresentanti dello sport professionistico, sottolineato direttamente nel soggetto:

E lo sport? Ma che c'entra lo sport! Si trattava di milioni, milioni da assicurare agli assi, alle industrie delle biciclette, etc.⁷²

Interessi economici e corporativi costringeranno insomma Serafino, che scopre che anche i campioni sono battibili e decide di non essere più gregario e andare a vincere per suo conto, al dietrofront. Vero cavaliere, dagli accenti chisciotteschi, in una pista trasformata in itinerario picaresco e microcosmo rappresentate l'intera società, Serafino è l'eroe di contadini e gregari della vita che tenta, non riuscendovi se non moralmente, di prendersi la rivincita contro il luccicante mondo dei campioni, degli sponsor, dei ricchi.

⁷¹ Ivi., p.1.

⁷² Ivi., p.13.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Serafino riesce a vincere la gara, ma il beffardo regolamento lo estromette dalla competizione, poiché non possiede una bicicletta regolamentare, ovvero sponsorizzata:

Non bisogna permettere che si crei un “precedente”. Non si può permettere che un ciclista qualunque vinca su di una bicicletta qualunque i Giro d’Italia! Dove finirebbero le grandi case industriali? Cosa accadrebbe dei loro interessi? E i giornali come potrebbero più scrivere: “La Maglia Rosa ha corso su bicicletta X. Usa il cambio Y, i tubolari Z”? No, non può essere, non deve essere. E il regolamento parla chiaro.⁷³

Nel soggetto, il melodramma si fonde alla comicità popolare, rendendo un’immagine ingenua e buonista delle popolazioni rurali, da contrapporre alla spietatezza e al calcolo del ciclismo professionistico e delle industrie che hanno interessi economici nelle gare ciclistiche.

*Partorirai con dolore*⁷⁴ ulteriore e decisamente melodrammatico soggetto del duo Solinas-Pirro, racconta invece il dramma di Isabella, una donna che, nel disperato tentativo di avere un

⁷³ Ivi., p.19.

⁷⁴ Ugo Pirro, Franco Solinas, *Partorirai con dolore*, soggetto. Testo dattiloscritto con correzioni autografe presente nell’archivio del Fondo Franco Solinas, 19 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

bambino, arriverà a perdere prima il marito, poi la ragione, in una *escalation* di follia che la precipita nel baratro. Isabella è sposata con Mario, il quale aspetta un figlio da Renata, con la quale ha una relazione extraconiugale. La protagonista tenta in ogni modo di avere un bambino, ma non vi riesce, è sterile e questo le crea una forte frustrazione. La delusione si tramuta presto in follia nel momento in cui Isabella decide di rapire il figlio nato dalla relazione extraconiugale del marito. L'ipocrisia borghese sta alla base del soggetto: se per Isabella è una umiliazione insopportabile il fatto non riuscire ad avere un figlio pur essendo sposata, per Renata, il fatto di essere in cinta e non ancora accasata, rappresenta lo scandalo e la vergogna. Tra le due donne, c'è appunto Mario, che lasciata Isabella, accoglie con entusiasmo la gravidanza di Renata (ignorando i timori della donna). L'epilogo della storia è paradossale: Isabella scoprirà per caso, secondo uno schema ben rodato da commedia degli equivoci, della gravidanza di Renata e presa da un raptus di follia, deciderà di rapirne il bambino. Ancor più paradossale è il gesto che Isabella compie subito dopo il rapimento: si precipita all'anagrafe per registrare il bambino a suo nome. Non la realtà dunque, ma il riconoscimento sociale, sta alla base delle frustrazioni di Isabella. Ecco che l'agitazione della donna si placa, con in braccio il bambino e in mano il documento dell'anagrafe la donna sembra trovare pace, precipitando completamente nella follia. La critica spietata alle convenzioni è espressa nelle ultime righe del soggetto, quando si descrive Isabella che, appagata, sembra addormentarsi:

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Povera donna inutile, Isabella non ha trovato nessun'altra ragione valida se non quella di essere madre. E poiché non è riuscita a divenirlo⁷⁵, si è inventata tale. La sua contorta fantasia ora ha trovato pace.⁷⁶

L'inventore del Vesuvio è invece un intrigo comico-sentimental-folcloristico che sembra scritto apposta per Totò, ambientato in un paese della cinta vesuviana con toni quasi da avanspettacolo, mentre il progetto di *Squadra buon costume*, non arrivò neppure a diventare un soggetto e si caratterizza per una forte dipendenza dai codici del cinema americano di genere. E resta ancora un soggetto, rimasto nel limbo delle idee mai realizzate, si tratta di *Le ragazze dell'opera* che doveva avere come regista Carlo Ludovico Bragaglia. Secondo la testimonianza di Pirro, sarà lo stesso Bragaglia a non voler lavorare con i due giovani sceneggiatori, dopo averli ritenuti non sufficientemente competenti in seguito ad una sorta di test di sceneggiatura. Resta infine da citare la collaborazione non firmata a *Cinque poveri in automobile* di Mattoli del 1952 e a *Cavalleria rusticana* di Carmine Gallone un anno più tardi.

Molti dei soggetti dall'incerta datazione, scritti a quattro mani col sodale Pirro, saranno destinati a restare per sempre nel cassetto. Dovevano essere dei soggetti "alimentari", servivano per imparare l'artigianalità, il metodo del mestiere che avevano scelto, così come per guadagnarsi da vivere e inserirsi nell'intricato e mobile mondo

⁷⁵ Il testo recita "divenirla" con correzione autografa.

⁷⁶ Ivi., p.19.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

del cinema di quegli anni. Eppure, scorrendo le trame e i temi, nonostante la leggerezza del genere e la semplicità della scrittura (sembra di rileggere il Solinas dei racconti) e degli intrecci, questi soggetti rivelano già una volontà di critica sociale e una ferocia nel perseguire disparità e ingiustizie che entrambi manifesteranno a modo loro, vinto il blocco dei primi insuccessi. La coppia di sceneggiatori era dunque destinata a dividersi. I due prenderanno le proprie differenti strade, offrendo, come sappiamo, un notevole contributo alla storia del cinema italiano a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta.

II.1.b Un progetto perduto: *l'Uomo di Punta* e le sue tracce in *Kapò* e *La vita è come un treno*

Proprio in quegli anni di insuccessi, Solinas aveva conosciuto Pontecorvo e lo aveva presentato a Monicelli perché lo prendesse come aiuto regista. Tra il debutto di entrambi con *Giovanna* (1956) e il successivo *La lunga strada azzurra* (1957) si inserisce il tentativo di recupero di un progetto che Solinas aveva lasciato a metà, ricavandone un racconto dal finale aperto: *Le pecore di Emiliano*⁷⁷. Questo racconto narra, in maniera molto suggestiva e con uno stile assai più maturo delle precedenti prove di Solinas sul racconto breve, la vicenda di Emiliano, servo pastore al quale mancano delle pecore dal gregge. Poiché il padrone decide di fargli pagare le

⁷⁷ Franco Solinas «Le pecore di Emiliano», in *Il contemporaneo* n.13, maggio 1959, e in Giuseppe Podda (a cura di), *Franco Solinas, Professione sceneggiatore*, op. cit., pp. 8-11.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

pecore, fatto che in pratica significherebbe per Emiliano l'aver lavorato gratuitamente, il ragazzo decide di andarle a rubare ad un altro servo pastore. Con la realizzazione del furto, descritto in un'atmosfera silenziosa e suggestiva, termina il racconto: Emiliano si allontana con le pecore, e già pensa alla strada da fare per raggiungere l'ovile. Il racconto, dopo un periodo esclusivamente dedicato al cinema, almeno ufficialmente, rappresenta il ritorno, fugace e momentaneo, dello sceneggiatore alla letteratura. Tuttavia *Le pecore di Emiliano*, convertito in racconto, nasce come abbozzo per un nuovo romanzo poi trasformato (o almeno questo è il tentativo) in soggetto cinematografico. Il film avrebbe dovuto avere come titolo *L'uomo di punta*: la storia di un servo pastore che va a lavorare nelle miniere del Sulcis, con l'intento di ricostituire il gregge che in parte gli è stato rubato in parte distrutto da una moria. Arrivato a Carbonia, il servo pastore porta nell'ambiente operaio, fortemente politicizzato, una volontà individualistica, un anarchismo che nega l'organizzazione sindacale o corporativa ed è refrattario all'azione politica. In breve tempo Emiliano diventa "l'uomo di punta", perché il cottimo viene misurato dai padroni sulle basi delle prestazioni individuali, e lui, senza pensare agli altri, lavora come un forsennato per ricostruire il suo gregge, costringendo così gli altri operai a lavorare su ritmi assurdi, e attirandosi di conseguenza la loro ira. Solo dopo vari conflitti con gli altri minatori, il servo pastore riuscirà a capire le ragioni dei suoi compagni e, alla fine, riporterà indietro, nel mondo pastorale, una coscienza nuova e la volontà di combattere le condizioni di arretratezza e subalternità del suo paese, attraverso la cooperazione

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

(sembra di rileggere una parte della parabola di *Squarciò*, semplicemente rapportata al mondo pastorale).

Nonostante Solinas si vide costretto a rinunciare presto al progetto, ricavandone un breve racconto, tuttavia, la storia di Emiliano è ripetuta, reiterata in almeno due copioni. Se già abbiamo accennato, e tanto basta, al parallelismo fin troppo evidente tra Emiliano e Squarciò, ben altre assonanze vi sono tra il progetto, di cui restano solo testimonianze, e alcune scene presenti in *Kapò* e *La vita è come un treno*. Tali assonanze, oltre che confermare l'effettiva esistenza di questa storia tra le carte di Solinas, rendono conto della continua volontà di riscrittura che Solinas aveva dei suoi temi, i quali essendo al di sopra della singola idea, della mera trovata, si possono ripetere, riconfermare, riannunciare in copioni dal sapore totalmente diverso.

In *Kapò*, la scena 30 e poi la 32 riprendono *L'uomo di punta* descrivendo Nicole, che proprio come Emiliano, lavora incessantemente alla catena di montaggio, causando la reazione delle altre prigioniere del campo. Le due scene, a voler quasi confermare che fatalmente niente dell'*Uomo di punta* fosse destinato a convergere in un progetto cinematografico definito e realizzato, vengono tagliate e dunque di loro non vi è traccia nel film di Pontecorvo, se non un leggero sentore nella scena 33 (nella quale si descrive la morte di una prigioniera, giustiziata dai nazisti perché accusata di sabotare i lavori della fabbrica), che dalla sceneggiatura appare quale epilogo delle vicende che la precedono e che invece nel film si presenta come momento drammatico, uno fra i tanti,

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

proposto con l'andamento ellittico ed episodico che caratterizza buona parte della pellicola. La scena 30 rappresenta le prigioniere ferocemente impegnate nel lavoro che appare per loro troppo pesante. Nicole lavora invece «con velocità ed esattezza. E lei che impone il ritmo di lavoro. Non appare esausta come le altre: ma solo accanita, concentrata»⁷⁸ e questo le fa guadagnare i complimenti dell'ufficiale di sorveglianza e le occhiate delle compagne di lavoro.

Ora che il sorvegliante è lontano, le compagne di lavoro si rivolgono a lei... Le battute si avvertono appena nel
FRAGORE DELLE
MACCHINE...

- Rallenta! Non ce la facciamo...
- Ci ammazzi, così... Rallenta!
- Nicole... Non ce la facciamo!

Nicole non ferma il lavoro.
Risponde senza sollevare lo sguardo...

NICOLE
E io che c'entro?

[...]

KATIA
Ma tu adesso esageri...

⁷⁸ Franco Solinas, *Kapò*, sceneggiatura, 1960, p.116. Testo dattiloscritto, reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas di 248 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Vai ogni giorno più in fretta...⁷⁹

Nicole viene poi punita dalla compagne che la battono, nel buio della baracca nella quale sono stipate, con l'intento di darle una lezione, ma in suo soccorso accorre l'ufficiale nazista Rudolf:

RUDOLF (in tedesco)

Cos'è successo?

NICOLE (in tedesco coi sottotitoli, ansante)

Perché lavoro troppo in fretta...

Questa è la scena che segna, nella sceneggiatura, il definitivo passaggio di Nicole da prigioniera semplice a kapò, e come si nota immediatamente l'episodio ricalca la vicenda di *Le pecore di Emiliano*, con l'unica differenza che se Emiliano lavora in miniera, Nicole opera all'interno di una fabbrica.

Un intero blocco di scene che va dalla 21 alla 26, rappresentano invece la traccia del progetto "perduto" tra le pagine di *La vita è come un treno*, ancora un'altra sceneggiatura per un film mancato. In questo caso, il protagonista Jeremia McGuire, lavora in una miniera, accentuando il parallelismo con Emiliano. Già dalla scena 7 il copione descrive il complesso minerario.

COMPLESSO MINIERA – (Esterno Sera)

⁷⁹ Franco Solinas, *Kapò*, op. cit. p.118.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Un suono struggente di sirena segna la fine del lavoro. L'aria è grigia, fumosa. Grigie sono le strutture della miniera che si inerpicano sulla montagna e poi scompaiono dentro di essa. E sono grigi i capannoni, le baracche, la chiesa, tutto il villaggio sparso disordinatamente in una conca grigia e sassosa, senza verde.

Lentamente, la lunga fila dei minatori discende per una strada piena di buche e di pozzanghere. È gente di ogni tipo e razza: ma tutti hanno le stesse facce, segnate dalla fatica e dalle sconfitte.⁸⁰

L'ingresso in miniera di Jeremia, avviene in scena 23, quando si descrive la sua assunzione. Ma è nelle scene 24 che si ripete ancora lo stesso episodio che sta alla base dell'*Uomo di punta*: fin dal primo giorno Jeremia lavora a ritmi altissimi, rabbiosamente, favorito dalla sua stazza, e il sorvegliante lo osserva compiaciuto, presentandolo come esempio per gli altri operai.

Il sorvegliante si allontana spingendo il carrello sul doppio binario, che permette ai carrelli di entrare e uscire contemporaneamente.

I minatori hanno già cominciato a muoversi. Avanzano lentamente, disposti a semicerchio, in silenzio.

⁸⁰ Franco Solinas, Giorgio Arlorio, *La vita è come un treno, come un treno...* op. cit., p.41.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Jeremia li guarda. Sembra che non abbia capito le loro intenzioni, oppure che non se ne preoccupi. Si volta tranquillamente, e da loro le spalle.⁸¹

[...]

Jeremia comprende la situazione e si volta, piccone in pugno, per difendersi, mentre un minatore impugna, per tutta risposta, un coltello. Il dialogo è indicativo dell'opposizione di un gruppo, sindacalizzato, al singolo, all'individuo.

MINATORE POLACCO

Niente picconi, Jeremia. È la regola...

Jeremia avverte l'autorità di quella voce, lo guarda. Istantaneamente, quasi per giustificarsi, guarda il minatore che ha impugnato il coltello.

Il polacco ha seguito lo sguardo, e ha capito.

MINATORE POLACCO

E niente coltelli!

[...]

JEREMIA

⁸¹ Ivi., p. 91, 92.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

E la regola non sarebbe anche di
essere pari: uno contro uno?...
Anche uno alla volta, se volete.

Il polacco si avvicina tranquillamente, parlando.

MINATORE POLACCO

No. Perché è proprio questo che
vogliamo spiegarti: che tu sei uno
solo, e noi siamo in tanti.⁸²

Jeremia rappresenta chiaramente l'individualismo,
l'anarchismo arcaico proprio anche di Squarciò ed Emiliano.
Neppure di questa scena, naturalmente, v'è traccia sullo schermo.

II.2 Gli anni '60⁸³

Per scrivere *Parà*, Solinas rinunciò a due temi : il primo è la Fiat, che egli considerava, siamo nel 1961, una sorta di mistero, e che avrebbe voluto esplorare tramite un film-inchiesta senza una

⁸² Ivi., pp. 92,93.

⁸³ Non essendoci materiale di riferimento, il paragrafo si basa in massima parte sulle dichiarazioni fatte da Giorgio Arlorio, principale collaboratore di Franco Solinas al periodo, a Paola De Martino e Gianni Olla, e su ricerche storiche e bibliografiche condotte da chi scrive.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

precisa idea narrativa, a partire dal libro *Inchiesta alla FLAT*⁸⁴ curato da Giovanni Carocci. Questo progetto, che Solinas elaborava con la collaborazione di Giorgio Arlorio, sembrava essere ambientato proprio negli anni '60, ma un film che si sarebbe dovuto chiamare *Confino Fiat* e avrebbe dovuto coinvolgere Gillo Pontecorvo alla regia, sembrava certamente ambientato almeno un decennio prima, come fa notare Olla. La storia era incentrata attorno al periodo scelbiano⁸⁵ quando i sindacalisti, o comunque gli elementi attivi sul fronte politico o sindacale, venivano tutti messi in un reparto speciale della Fiat, denominato “Stella Rossa”⁸⁶.

L'altro progetto a cui Solinas rinunciò per lavorare a *Parà* fu l'attualizzazione del racconto di Melville, *Bartleby lo scrivano*⁸⁷, un

⁸⁴ Giovanni Carocci (a cura di) *Inchiesta alla Fiat. Indagine su taluni aspetti della lotta di classe nel complesso Fiat*, Parenti Editore, Firenze, 1960.

⁸⁵ Mario Scelba, democristiano, viene designato al Ministero degli interni nei primi mesi del 1947 e vi rimarrà fino al 1953. Nel 1954 e nel 1960 tornerà a reggere questo Ministero, ma il periodo cosiddetto scelbiano è quello che va 1947-1953. Divenuto Ministro dell'Interno il 2 febbraio 1947, diede il via ad una politica repressiva antidemocratica verso gli scioperi causando numerose vittime e feriti nel corso della sua funzione pubblica. L'avversione a idee di giustizia sociale di stampo socialcomunista in nome di una priorità di ordine economico portò a violare le libertà costituzionali di opinione e assemblea agli appartenenti alle formazioni sindacali e delle sinistre.

⁸⁶ Massimo Ghirelli, *Gillo Pontecorvo*, Il castoro cinema, Nuova Italia, Firenze, 1978, p.49.

⁸⁷ Herman Melville, *Bartleby the scrivener. A story of wall street*; (trad. it. *Bartleby lo scrivano*, Feltrinelli, Milano, 1991, traduzione di Gianni Celati). Il racconto narra, dal punto di vista del suo datore di lavoro, le vicende dello scrivano Bartleby, assunto in uno studio legale di Wall Street. Lo scrivano rifiuta progressivamente di lavorare, fino a smettere di svolgere qualsiasi mansione, e fornendo come spiegazione sempre la medesima frase: “Preferirei di no”. Una volta licenziato, il rifiuto del lavoro diventa per Bartleby rifiuto della vita stessa: egli, infatti, si lascia morire di inedia in un carcere di New York.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

racconto sull'alienazione, su una enigmatica perdita di sé, ambientata in un mondo ormai segnato, secondo Melville, dal trionfo delle città, degli affari, dei traffici niente affatto mitizzabili come potevano essere le avventure (anche commerciali) delle navi baleniere. In consonanza con gli altri copioni, e poiché nel cinema di Solinas tutto torna e idee e spunti cinematografici si collegano senza sosta di sceneggiatura in sceneggiatura, sarebbe giusto ipotizzare che Solinas fu interessato alla modernità di *Bartleby* a partire dal tema dell'indifferenza, dell'estraneità sociale, dell'alienazione, dell'incapacità, propria di tutti gli indifferenti di Solinas, di capire i meccanismi di dominio e in alcuni casi di costume che reggono i rapporti tra uomini e la società. *Bartleby* insomma, la sua attualizzazione, avrebbe potuto rappresentare un altro passo, un ulteriore tassello verso la delineazione della figura dell'indifferente, tanto indagata dall'autore sardo, senza però quel opportunismo che in generale lega gli indifferenti-opportunisti di Solinas l'uno all'altro. L'indifferenza dello scrivano *Bartleby* è, in questo caso, più un abbandono, un rifiuto del mondo, della vita, dei suoi schemi, delle sue consuetudini sociali.

In un certo senso, un tipo di operazione molto simile, ovvero il libero adattamento di un'opera letteraria, fu compiuta ma solo a metà, poco tempo più tardi, con il *Bel Ami* di Guy de Maupassant⁸⁸, probabilmente una volta terminata la sceneggiatura di *Parà*. Siamo

⁸⁸ Guy de Maupassant, *Bel Ami*, Garzanti, Milano, 1977. Il romanzo tratta dell'ascesa sociale di Georges Duroy, un uomo ambizioso e seduttore, che da povero militare in congedo e modesto impiegato nelle Ferrovie del Nord diventa uno degli uomini di maggiore successo nella società parigina, grazie al giornalismo e alla sua capacità di manipolare donne potenti e intelligenti.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

nel 1963 quando il produttore Malenotti, che mirava spesso a produzioni internazionali, ritenendo i testi classici particolarmente adatti allo scopo⁸⁹, propose a Solinas e Arlorio una riduzione del romanzo. Per Arlorio e Solinas, amici dai tempi delle discussioni sui tavoli di Otello, questo rappresenta l'occasione per lavorare insieme. In soli dieci giorni, i due sceneggiatori, che videro nel romanzo l'occasione per offrire una nuova interpretazione anticelebrativa del benessere italiano, costruirono la scaletta per una "commedia nera" rivedendo nel protagonista del romanzo il giornalista Gaetano Baldacci, direttore del quotidiano "Il Giorno" alla sua fondazione e fino al 1959, il quale visse un'ascesa e un *iter* non troppo dissimili a quelli di Georges Duroy, che costruisce la sua scalata, attraverso disinvolti passaggi di campo, legami ben combinati e un uso spregiudicato dell'informazione⁹⁰. In Baldacci tutto ciò si tramutava in collusioni tra il suo giornalismo e il mondo politico e industriale che portano "Il Giorno" a divenire l'organo non ufficiale di comunicazione fedele all'ENI di Mattei. La storia che Arlorio e Solinas avevano costruito, e per la quale fu scritto anche un trattamento di cui però non resta traccia, rispettava la trama del romanzo di Maupassant: il protagonista arriva a Milano cercando un impiego per sopravvivere e per caso inizia a scrivere alcuni articoli giornalistici. Verso la fine della storia si trasferisce a Roma dove sposava la figlia di un ministro della cui moglie era stato amante. Il progetto del film tramonta poiché Malenotti non riesce a

⁸⁹ Maleno Malenotti produsse anche *La donna più bella del mondo*, *Ombre bianche* e *Madame Sans Gêne*, le cui sceneggiature recavano la firma di Franco Solinas.

⁹⁰ Cfr. Gianni Olla, op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

“piazzare” il soggetto presso le produzioni estere a cui spesso faceva riferimento.

Arlorio e Solinas pensarono intanto ad un nuovo soggetto che doveva chiamarsi DNA. L'idea era quella di scrivere un film sul mondo della biologia, e in particolare sugli artefici della scoperta del DNA, in un periodo in cui ancora poco se ne parlava. I protagonisti vivevano un dubbio etico senza vederne la via d'uscita poiché ciascuno di loro si isolava nella propria cultura o nel proprio credo religioso. In seguito ad un misterioso intrigo alla spalle della loro scoperta, causato da una presunta fuga di notizie, il gruppo di studiosi sente la necessità di unirsi, superando le distanze culturali presenti tra di loro e andando oltre il credo individuale, convinti che il mondo e loro stessi non fossero pronti per le sconvolgenti possibilità a cui la scoperta avrebbe portato nel campo della genetica. Lo sviluppo del progetto fu interrotto per l'evidente difficoltà dei due autori, che nel frattempo avevano svolto una appassionata quanto illuminante ricerca sul campo, nel fondere insieme i due livelli del racconto: la riflessione filosofico-etica, e il meccanismo del “giallo” attraverso il quale si doveva catturare l'attenzione dello spettatore, creando una tensione che allarmava e univa il gruppo dei ricercatori nell'intento di difendere la loro scoperta e il mondo dalla scoperta stessa.

Altri due temi appassionarono Solinas e Arlorio: uno era riferito alla straordinaria storia della fotografa Tina Modotti e alla sua avventurosa vita, e l'altro riguardava la città di Cordova, che

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

esercitava su Solinas un grande fascino dettato dalla magia che questa città sprigionava per l'incontro scontro di due civiltà, quella musulmana e quella cristiana.

Verso la fine degli anni '60, e precisamente nel 1969, Solinas e Roberto Cacciaguerra partono in Vietnam. Insieme cercheranno di visitare tutti i luoghi dove è possibile avere libertà di accesso. Si proponevano di scrivere un film sulla situazione vietnamita di quegli anni, ma per via indiretta, il soggetto si intitola *Rien de Rien*. L'idea narrativa di Solinas, vede due personaggi estranei al conflitto in corso, Renato e Claude, un italiano ed francese, due ex legionari rimasti in Vietnam e impegnati nel tentativo di sfruttare la presenza degli americani a scopi economici. Alla notizia di un imminente sbarco di soldati americani in una zona pressoché deserta, i due uomini decidono di aprire un bordello e di aspettare il grande sbarco. Poco dopo si stagliano all'orizzonte le prime navi USA. L'entusiasmo dei primi giorni, nella speranza di facili guadagni, si smorza col passare del tempo, poiché le navi restano immobili al largo. Il litigio tra i due amici, conseguente alle tensioni di quei giorni, si conclude col ferimento di Claude, che è grave. Ma proprio in quel giorno, migliaia di soldati raggiungono finalmente la terra ferma e invadono il locale. Su quell'orgia di denaro e alcool il moribondo Claude spende le sue ultime ore a sognare i forti guadagni che in effetti il locale sta ottenendo. Nato dunque da un'idea di Solinas, a proseguire nello sviluppo del progetto fu però Fernando Morandi, suo collaboratore. Ad ogni modo, il protrarsi del conflitto vietnamita fino al 1975, fece cadere il progetto di fronte

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

alle evidenti difficoltà del tema, tra costi e ambientazione entrambi proibitivi.

II.3 Gli anni '70 e '80

L'ultimo progetto di un film insieme per Solinas e Pontecorvo fu probabilmente quello sulla città di Milano, la sua atmosfera e i suoi ritmi negli anni dell'"autunno operaio" del 1969, anno della strage di piazza Fontana. Per le bombe di Milano e Roma e vengono incriminati gli anarchici del gruppo "Circolo anarchico 22 marzo". Giuseppe Pinelli, ferroviere anarchico milanese, portato in questura per le indagini relative agli attentati dinamitardi condotte a senso unico dal commissario Calabresi e dai suoi uomini, "cade" dal quarto piano, rimanendo ucciso, mentre gli altri anarchici come Pietro Valpreda restano in galera per anni e anni, in attesa di processo. Il processo contro il direttore di "Lotta Continua" Pio Baldelli, a causa delle sue continue provocazioni nei confronti di Calabresi, è l'occasione per costringere i querelanti a rispondere del presunto suicidio di Pinelli. Alle udienze è presente, tra il pubblico, anche Gillo Pontecorvo. Il regista, che ha coinvolto anche Solinas nel progetto, vorrebbe scrivere un film che sia da una parte il racconto di quegli anni di grande ripresa sindacale, di trame nere, di strategie della tensione; e dall'altra un vero e proprio ritratto della città, delle sue nebbie, dei ritmi frenetici, delle fabbriche, della ricca borghesia.⁹¹ Il progetto resta allo stato embrionale

⁹¹ Cfr. Massimo Ghirelli, op. cit., pp. 89, 90.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

probabilmente per le obiettive difficoltà a portare avanti un'opera di così stringente attualità, poiché incentrata su un caso che ancora si presentava non del tutto irrisolto e soprattutto che aveva lasciato non pochi strascichi, tra dubbi e polemiche, rappresentando dunque un azzardo per qualsiasi produttore.

Negli ultimi dodici anni della vita di Solinas, che conoscono gli insuccessi di sceneggiature come *La vita è come un treno*, *Il cormorano* e *La battaglia*, rimangono tracce molto labili di altri temi. Oltre alle tre sceneggiature mai realizzate, e che presero allo sceneggiatore sardo di cui era proverbiale la perizia e dunque la lentezza nel lavoro, molti anni, tra il settanta e l'ottanta Solinas scrive comunque anche quattro film realizzati. Tuttavia restano alcune tracce di temi anche solo e semplicemente discussi. Sono tre i progetti abbozzati da Solinas, legati ad altrettanti registi: il primo è un progetto su Che Guevara, che Francesco Rosi, tornato da un viaggio in Sud America proprio all'indomani della morte del rivoluzionario argentino, propose all'amico sceneggiatore, non convincendolo però sulla bontà dell'operazione.

Il secondo progetto è un film per Costa-Gavras. Solinas fu impegnato in un lungo lavoro di documentazione per una sceneggiatura su Aldo Moro. La ricerca fu condotta con il giornalista Mimmo Scarano, già direttore della Rete 1.

Il terzo progetto è una vecchia idea per un film sul gioco d'azzardo, ispirato anche da vicende reali e talvolta autobiografiche, che doveva essere realizzato con Martin Scorsese, all'inizio degli anni '80. Il progetto, attraverserà vent'anni del lavoro di Solinas

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

fino a giungere appunto a Scorsese, con il quale Solinas aveva già discusso di un soggetto sul Vietnam (lo sceneggiatore propose probabilmente il soggetto di *Rien de Rien*), sul quale però i due avevano visioni diametralmente opposte. Proprio alla vigilia della sua scomparsa, dopo una serie di contatti e colloqui preliminari, Solinas sarebbe dovuto partire alla volta degli USA per incontrare i produttori del regista americano. La testimonianza di Arlorio da conto del diverso approccio al tema tra regista e sceneggiatore: da una parte il gioco come dannazione (poi realizzato da Scorsese con *Casinò*, 1995), dall'altra la visione di Franco Solinas del gioco come allegoria un po' ironica della condizione del perdente, non lontana dall'immagine che del giocatore intendeva dare Dostoevskij, che gioca appunto per perdere.⁹² La scomparsa di Franco Solinas interrompe tuttavia lo sviluppo del soggetto.

⁹² Cfr. Paola De Martino, intervista a Giorgio Arlorio, op. cit., pp. 204, 224.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

III. Il terzomondismo di Franco Solinas: dal riscatto dei “dannati della terra” alla disillusione.

Voler affrontare l’opera di Franco Solinas, significa soprattutto dover fare i conti con quella che Gianni Olla ha definito “l’iperidentità”⁹³ politica dello scrittore. Considerando dunque la sua identità politica ci si imbatte, senza possibilità di ignorarlo in alcun modo, col terzomondismo quale aspetto tematico centrale di buona parte dell’opera dell’autore sardo, presenza determinante in tutta la filmografia di Franco Solinas, tale da racchiudere in sé il significato della maggior parte dei suoi film. Il terzo mondo nella filmografia di Franco Solinas si affaccia già all’inizio degli anni ’60 col suo contributo ad *Ombre Bianche* di Nicholas Ray, di cui lo sceneggiatore sardo curò l’adattamento, insieme ad Hans Ruesch, autore del romanzo *Il paese delle ombre lunghe* da cui è tratta la sceneggiatura. La decisa virata di Solinas verso temi riguardanti il terzo mondo già a partire dal 1962, «anticipava dunque passioni intellettuali e talvolta anche velleitarismi d’autore che sarebbero maturati qualche anno più tardi. Ma soprattutto saldava questo tipo di maturazione politico culturale a necessità produttive legate alla crescita del mercato in una dimensione internazionale»⁹⁴. La svolta verso il terzomondismo non rappresenta infatti solamente una scelta tematica, ma costituisce una vera e propria spinta ad uscire

⁹³ Gianni Olla, *Franco Solinas. Uno scrittore al cinema*, op. cit., p. 109.

⁹⁴ *Ivi.*, p. 77.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

dal localismo cinematografico italiano. Ciò consente a Solinas di misurarsi con produzioni cinematografiche internazionali progressivamente con maggiore intensità fino al completo abbandono dell'ambiente cinematografico italiano, tra la fine degli anni '60 e l'inizio del decennio successivo.

Vero è però che il terzomondismo di Solinas nasce con il lavoro su *Parà*, come si specifica più precisamente nel capitolo incentrato sulla sceneggiatura mai realizzata, e al quale si rimanda. È importante segnalare a tal proposito che il lavoro su *Parà*, siamo negli anni che vanno dal '62 al '63, segue non di molto la pubblicazione in Italia dell'opera *I dannati della terra* di Frantz Fanon. Solinas che certamente, viste le sue frequentazioni internazionali soprattutto in Francia, ha già bene presente l'autore, resta, a detta dello stesso Pontecorvo suo compagno di lavoro al tempo, molto colpito dal testo dello psichiatra della Martinica, tanto da essere spinto a pensare ad un film che potesse rappresentare, in piena contiguità con l'attualità storica, il volto reale del terzo mondo, le aspirazioni di popoli in lotta diretti verso una difficile e sanguinosa indipendenza, le contraddizioni insite nelle terre colonizzate. La scelta per il nuovo film cade dunque sul terzo mondo, una realtà, per dirla con Solinas,

[...] di cui allora non si parlava ancora molto, e in Italia quasi niente: un umanità sconosciuta che non appare nella storia, fatta di uomini affamati, sporchi, piccoli, che escono dal fango della loro

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

condizione umana e diventano protagonisti.⁹⁵

Non va dimenticato d'altronde che la Conferenza di Bandung⁹⁶, in cui si ufficializza l'emancipazione dei popoli asiatici e africani dal giogo del colonialismo (ma dalla teoria alla prassi lo scarto è sempre da valutare), ha avuto luogo solo pochi anni prima, nel 1955, producendo, progressivi cambiamenti a livello storico politico, ma anche nell'immaginario artistico. Le parole di Solinas non fanno che confermare la forte influenza fanoniana sulla scelta di raccontare "i dannati della terra", e ricalcano quanto lo stesso Sartre disse a proposito di Fanon e dei suoi scritti. Sartre, nell'introduzione al testo dello psichiatra martinicano saluta la presa di coscienza del terzo mondo, che «*si scopre e si parla*»⁹⁷ con la voce

⁹⁵ Franca Faldini, Goffredo Fofi, op. cit., pp. 400, 401.

⁹⁶ La conferenza afroasiatica di Bandung si tenne dal 18 al 24 aprile 1955, in Indonesia. Essa fu convocata su iniziativa di India, Pakistan, Birmania, Ceylon, Repubblica Popolare Cinese e Indonesia (vi parteciparono in tutto 29 Paesi del Sud del mondo) allo scopo di cercare una coesione fondata sui caratteri comuni di povertà e "arretratezza" e di riunire tutti i paesi neutrali durante la guerra fredda. I protagonisti dell'incontro al vertice furono l'indonesiano Sukarno, lo jugoslavo Tito, l'indiano Nehru e il cinese Zhou Enlai. Il più prestigioso leader del mondo arabo che prese parte alla conferenza fu l'egiziano Nasser, che nello stesso anno aveva rifiutato di aderire al Patto di Baghdad. Nella dichiarazione finale essa proclamò l'eguaglianza tra tutte le nazioni, il sostegno ai movimenti impegnati nella lotta al colonialismo, il rifiuto delle alleanze militari egemonizzate dalle superpotenze e alcuni principi fondamentali di cooperazione politica internazionale fra i Paesi aderenti. La conferenza segnò l'affermazione del Terzo Mondo e del movimento dei non allineati sulla scena mondiale.

⁹⁷ Jean Paul Sartre, *Prefazione* a Franz Fanon, *Les damnés de la terre*, François Maspéro éditeur, Paris, 1961 (trad. it. *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962), p. VIII.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

di Fanon, e facendo questo si presenta all'occidente, senza chiedere alcun riconoscimento, professando il distacco dalla logica occidentale, la necessità di un auto-riconoscimento che escluda dunque l'occidente. La logica occidentale, attraverso il filtro della lente di Fanon, sporcata dalle nefandezze secoli di colonialismo, è vista come una sorta di morbo del quale il terzo mondo deve liberarsi, e ancora come una strada forzata dalla quale affrancarsi per pensare ad una vera autonomia. Nel testo di Fanon si racchiudono tutti i "terzomondismi" di Franco Solinas, perché non possiamo certo considerare il tema come un monolite che immutato popola le sceneggiature dell'autore maddalenino. Al contrario, in ogni copione è presente uno sviluppo, una situazione, una diversa fase del processo che Fanon descrive, articolato, non lineare, denso di differenti stadi non solo legati alla contingenza storica ma anche (questo è l'aspetto che Solinas recepisce con particolare attenzione dal testo fanoniano) dallo stato psicologico che ordina i rapporti all'interno di una terra dipendente: il rapporto tra colonizzatore e colonizzato, che dal particolare dei personaggi si spande all'universale rispecchiando sempre una dinamica di legami tra stato coloniale e popolo colonizzato; il rapporto tra coloni, uniti nell'odio verso il colonizzato ribelle, incapaci di comprendere le nascenti istanze di indipendenza, irrigiditi su posizioni di assoluta chiusura, affannati alla continua ricerca di mantenere "il proprio" e se possibile ottenere nuovi guadagni; il rapporto tra colonizzati, sia tra i «metropolitani» (la classe borghese colonizzata e perciò spesso legata al riconoscimento dei colonizzatori) e i «rurali»⁹⁸ (è

⁹⁸ Ci serviamo ancora di Sartre e Fanon, per definire quanto dalle sceneggiature Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

nell'ambito rurale che nasce la prima vera, spontanea spinta alla rivolta, in *Queimada* ben rappresentata), sia quello tutto interno agli ambiti di lotta, dove la colonia combatte significativamente contro se stessa, nel tentativo di debellare la micro criminalità che scredita le istanze di indipendenza, innescando un percorso di decadimento morale favorito dalla potenza coloniale (quale miglior esempio di *La battaglia di Algeri*); e ancora le finte conquiste dell'indipendenza, e l'incidenza della colonizzazione economica (*L'americano* ne rappresenta in pieno le dinamiche); e infine, e possiamo dire che in questo caso l'influenza di Fanon sia minore se non addirittura nulla, il fallimento delle speranze di rivolta di un popolo colonizzato, espresso attraverso l'amara riflessione di *Hanna K.* (che ricalca le strutture dei copioni terzomondisti per rendere conto della certamente complessa guerra israelo-palestinese, in un disegno in cui gli israeliani si delineano come colonizzatori e i palestinesi quale popolo colonizzato che man mano perde i diritti sulle proprie terre). *Hanna K.* sarà la prima e unica commedia scritta da Franco Solinas, per quanto elementi di amara commedia siano rilevabili anche in *Il cormorano*.

A questi motivi, tra le ragioni che spingono Solinas a prediligere storie di respiro internazionale che riguardassero il terzo mondo si aggiunge certamente la contingenza storica di un periodo in cui, è ancora Solinas⁹⁹ a rendercene conto, le politiche europee andavano stagnando, sia perché la classe lavoratrice si era ormai

traspare con grande naturalezza.

⁹⁹ Cfr. Pier Nico Solinas (a cura di), *Gillo Pontecorvo's "The Battle of Algiers": A Film Written by Franco Solinas*, Charles Scribner's sons, New York, 1973.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

integrata attestandosi progressivamente su posizioni borghesi e dunque allontanandosi dalla causa rivoluzionaria, sia perché una profonda, quanto amara analisi della situazione politica europea sembrava ormai escludere la possibilità di una rivoluzione nel vecchio continente. Perciò, l'esplosione delle istanze indipendentiste e delle contraddizioni coloniali che dilagavano da Cuba all'Algeria e in generale nel terzo mondo, stimolarono l'interesse degli intellettuali di sinistra, alimentando le loro speranze di cambiamento dello *status quo*. Un'Europa, «così veloce -sono ancora parole di Sartre- così pazza, così disordinata [...] che va verso abissi da cui è meglio allontanarsi»¹⁰⁰, come José Dolores in *Quemada* (titolo della sceneggiatura del film *Queimada* di Pontecorvo) sembra ripetere a Walker: «Dicevi che la civiltà è dei bianchi... ma quale civiltà? E fino a quando?...»¹⁰¹. Dolores non intende fare una domanda, ma bensì instilla un dubbio in Walker, ovvero il rappresentante della “civiltà dei bianchi” che vede progressivamente sfuggire il suo potere di fronte alla consapevolezza del colonizzato. Dolores, appunto, non cerca conferme nella controparte occidentale, ma semplicemente si afferma, rifiutando il riconoscimento dell'occidente di cui non ha più bisogno, e in virtù di ciò rinuncia ad una facile libertà per andare incontro alla morte, conscio di rappresentare un esempio di eroismo per la sua gente, una ragione di riscatto.

¹⁰⁰ Jean Paul Sartre, *Prefazione* a Franz Fanon, *Les damnés de la terre*, op. cit. p.VIII.

¹⁰¹ Franco Solinas, *Quemada*, sceneggiatura, 1968. Il testo, dattiloscritto di 264 pagine, è reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Da *Parà* ad *Hanna K.* (che nella sceneggiatura presente nell'archivio del Fondo Franco Solinas si chiama Miriam Zemer), con le sole eccezioni di *Missione nell'Italia fascista*, *Mr. Klein* e *La vita è come un treno, come un treno...* (uno dei tanti progetti che Solinas non vedrà realizzati), la filmografia dello scrittore maddalenino ha come tema e ambientazione storico-geografica la presenza del terzo mondo. Se una buona regola da manuale di sceneggiatura vuole che i personaggi principali di un conflitto (il conflitto e l'antagonismo in senso lato sono da ritenersi la base del racconto classico) debbano essere distinti, opposti e contrapponibili¹⁰², Solinas, rigoroso nell'ubbidire a tale regola almeno quanto lo è nella ricerca del tema (rispettoso così della regola pudovkiana¹⁰³), trova nel terzo mondo il palcoscenico perfetto per scrivere sceneggiature che abbiano in sé, naturalmente, il conflitto già insito nel contesto storico. La contrapposizione tra civiltà è perciò il principale elemento di contrasto nelle sceneggiature terzomondiste. Non si tratta però di una contrapposizione esclusivamente di carattere ideologico o politico, ma rientra anche nella sfera del personale e dei costumi. Oltre al contrasto tra una potenza "esterna" (sia essa la Francia, gli Stati Uniti o Israele) che reclama il controllo di un territorio e un popolo che al contrario intende liberarsi dal giogo dell'oppressore, emerge il contrasto tra i personaggi che si estrinseca negli atteggiamenti, nelle preferenze, nei gusti, ma anche e soprattutto nell'esplicazione delle differenti radici culturali e sociali.

¹⁰² Cfr. Michel Chion, *Ecrire un scénario*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1985.

¹⁰³ Cfr. Vsevolod Pudovkin, *Kinostsenari*, Kinopeciat, Mosca 1926, (trad. it. a cura di Umberto Barbaro, *Il soggetto cinematografico*, Le Edizioni d'Italia, Roma 1932).

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Si pensi, a questo proposito, alle “carte d’identità” che delineano i personaggi principali in *La Battaglia di Algeri*, presentando dunque in netta contrapposizione le figure di Ali La Pointe e Mathieu, rendendo evidenti le ragioni del contrasto, proiettato oltre la contingenza dell’attuale, e segnalato invece alla radice. Là dove Mathieu è descritto come un militare pluridecorato che ha preso parte a tutte le campagne della seconda guerra mondiale, distinguendosi anche tra le fila della resistenza anti nazista, riportiamo di seguito la carta d’identità di Ali, la contrapposizione tra le due identità esacerba lo scontro e rappresenta le differenze tra le parti in campo:

SPEAKER

Omar Ali, detto Ali La Pointe, nato a Miliana il 1° marzo 1930.

Grado di istruzione: Analfabeta.

Professione: manovela, bracciante, boxeur, attualmente disoccupato.

Precedenti giudiziari: 1942: Tribunale dei minorenni di Orano, un anno di riformatorio per atti di vandalismo. 1944: due anni di riformatorio per furto. 1949: Tribunale di Algeri, 8 mesi per sfruttamento della prostituzione e resistenza alla forza pubblica, recidivo.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Franco Solinas, *La battaglia di Algeri*, 1966, p.15.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

In *Algeri* risulta dunque immediata la differenza di atteggiamenti tra Ali La Pointe e Mathieu, dove il primo è istintivo, violento in prima persona, e il secondo invece si mostra costantemente calmo, ragionatore e demanda la pratica della violenza ai suoi sottoposti. In *Quemada*, William Walker, la controparte occidentale, è curiosamente anche il mentore di Dolores. Egli infatti è il rappresentante dell'Inghilterra, e ha il compito di istruire Dolores alla pratica rivoluzionaria, nella speranza che questi possa essere l'uomo che guida il popolo dell'isola di Quemada alla rivolta contro il regno di Spagna. Compiuta questa sua missione, Walker si ritrova dopo anni, ci riferiamo alla seconda parte della sceneggiatura, nella necessità dover contrastare Dolores, visti i successi di colui che ormai è divenuto il leader di un popolo in rivolta, che rischiano di mettere in discussione i capisaldi del capitalismo sui quali si fonda il "nuovo" sfruttamento delle terre di Quemada: non più colonia sotto il dichiarato controllo politico del regno spagnolo, ma colonia economica sotto la "protezione" delle compagnie inglesi, di fatto un ulteriore e rinnovato controllo coloniale. Tra i due protagonisti si instaura, almeno inizialmente, un rapporto d'amicizia che tuttavia non appiana le forti contrapposizioni insite negli ambiti culturali degli antagonisti (un antagonismo descritto in modo mai manicheo, ma sempre dialettico, in grado di far emergere buone ragioni nell'una e nell'altra parte). Ecco una scena utile ad esemplificare le distanze che separa i due amici/antagonisti: William Walker e José Dolores terminano di pianificare la rapina dell'oro spagnolo e il

luogo di incontro dopo il colpo. Dolores recepisce le indicazioni dell'inglese e propone un brindisi.

[Josè Dolores] previene William, che sta per bere dalla borraccia, e gli porge la ciotola del rum

JOSE' DOLORES

Prova il rum, una volta...

William accetta a malincuore, per complimento, e ricambia, porgendo la borraccia...

WILLIAM

E, allora, assaggia il whisky.

Anche Josè Dolores accetta con la medesima diffidenza.

William ha sollevato la ciotola nel gesto del brindisi... Josè Dolores lo imita.

JOSE' DOLORES

All'Inghilterra!

WILLIAM

All'Africa!

JOSE' DOLORES

Y al mundo!

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Bevono, ma interrompono subito. Mascherano inutilmente un'espressione di disgusto. Si scambiano una occhiata e senza una parola, si restituiscono i propri recipienti. Li sollevano nuovamente per il brindisi. Sorridono. E poi, ciascuno beve la propria bevanda tradizionale...¹⁰⁵

Il confronto-scontro si esprime anche attraverso le descrizioni fisiche. Sono già chiare e lampanti le differenze fisiche tra gli opposti in *La battaglia di Algeri*, ma il disegno diventa uno schema consolidato a partire dagli western (*Quien Sabe?*, *La resa dei conti*, *Il mercenario* e *Tepepa*), per poi esprimersi ancora e nella sua forma più nobile in *Quemada*, reiterarsi nel confronto tutto interno all'occidente di *Il Cormorano* e trovare una sua nuova rappresentazione in *Etat de Siege*: Santore, a faccia scoperta, è ben differenziato dai *Tupamaros* il cui viso è protetto da un passamontagna. Tuttavia, per entrambe le parti vi è il problema e la necessità di nascondere la propria identità, se scopriamo progressivamente le ragioni della presenza in un paese del Sudamerica (probabilmente l'Uruguay) dell'occidentale a viso scoperto, così come i motivi del suo rapimento e della sua condanna, si intuisce facilmente che dietro le maschere dei *Tupamaros*, si nascondono proletari, studenti e intellettuali. Già in *La grande strada azzurra* (la sceneggiatura presente nell'archivio del Fondo Franco Solinas si intitola ancora come il romanzo, *Squarciò*) è presente una accentuata differenza fisica tra i poli opposti della

¹⁰⁵ Franco Solinas, *Quemada*, op. cit. pp. 84,85.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

narrazione. Questo ultimo non è certo da considerarsi un copione terzomondista, per quanto le condizioni di arretratezza della Sardegna *post* bellica si possano paragonare a quelle di un terzo mondo *ante litteram* nel quale lo scontro principale si produce tra l'arcaica e individualistica società dei pescatori, tra i quali si distingue il *proto* anarchismo di Squarciò (allergico al progresso sociale), l'ingerenza dello stato che reclama il rispetto delle proprie leggi, e le nuove idee socialiste che spingono i pescatori a unirsi in cooperativa, isolando definitivamente Squarciò. Se Squarciò è un pescatore “di pasta dura”, con la pelle bruciata dal sole e i capelli scuri, il maresciallo Riva «è un giovane alto, biondo, elegante, dai lineamenti delicati ma dall'espressione decisa»¹⁰⁶. La descrizione del maresciallo Riva, antagonista di Squarciò è certo, con delle differenze che si riscontrano di sceneggiatura in sceneggiatura, la stessa per molti antagonisti occidentali. Delineare i personaggi calcando su determinate caratteristiche fisiche della controparte occidentale (ma si noti anche che in *Tepepa* addirittura si fa riferimento alle teorie lombrosiane per individuare i criminali, così come, siamo fuori dal terzomondismo, resta assolutamente significativa in tal senso la prima scena di *Mr. Klein*¹⁰⁷) naturalmente non fa altro che accentuare le differenze tra primo mondo e “dannati della terra”. In *Parà*, Paul Robin avrà le stesse sembianze

¹⁰⁶ Franco Solinas, *Squarciò*, 1957, p.107. Sceneggiatura dattiloscritta, con correzioni autografe di 327 pagine, reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas.

¹⁰⁷ Un medico, freddo e professionale, controlla una signora per stabilire, attraverso l'analisi dei lineamenti del viso e del corpo, tracce semitiche.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

del maresciallo Riva e anche Bill Tate in *Quien Sabe?* è descritto in modo identico:

Il viso di Bill Tate: un volto giovane, ben rasato, pallido... Gli occhi chiari, uno sguardo indolente e distaccato, che si volge con lentezza ad esplorare un luogo che non conosce e non gli piace...¹⁰⁸

Douglas in *Il mercenario* ha le stesse caratteristiche di Tate (nonostante solo il soggetto del film sia ascrivibile a Solinas): «Biondo, asciutto, sulla trentina: due taglienti occhi azzurri su un volto bruciato dal sole»¹⁰⁹ e allo stesso modo si assomigliano Steve Morrison che ha “meno di trent’anni, un volto da ragazzo, con gli occhi chiari, innocenti.”¹¹⁰ e William Walker, descritto come asciutto, elegante, con lunghi capelli (che nel film sono biondi) che scendono lungo le spalle.

Al conflitto “pubblico” e alla contrapposizione di carattere fisico, lo scrittore maddalenino aggiunge sempre il conflitto interiore, che a sua volta non fa che acuire la distanza tra il

¹⁰⁸ Franco Solinas, *Quien Sabe?*, 1967, p.2. Sceneggiatura dattiloscritta di 234 pagine, conservata presso l’archivio del Fondo Franco Solinas.

¹⁰⁹ Adriano Bolzoni, Sergio Corbucci, Sergio Spina, Luciano Vincenzoni, *Il mercenario*, 1968, pp.3, 4. Sceneggiatura dattiloscritta di 259 pagine, conservata presso l’archivio del Fondo Franco Solinas.

¹¹⁰ Franco Solinas, *Il Cormorano*, stesura definitiva, 1977. Sceneggiatura dattiloscritta di 193 pagine, conservata presso l’archivio del Fondo Franco Solinas.

personaggio e la realtà per rendere in un secondo momento più fragorosa la deflagrazione dei due elementi. Se di Paul in *Parà* sottolineiamo il vuoto interiore, il disinteresse, l'egoismo e l'opportunismo come crimine nei confronti di un mondo in continuo divenire, ma anche la menzogna e il tradimento di una decennale amicizia come sconfitta dell'uomo, Ali La Pointe e José Dolores, i due "eroi" di *Algeri* e *Quemada*, si trovano a dover fare i conti con una vita di stenti che li vede barcamenarsi (e combattuti) tra la malavita locale e gli umili mestieri consentiti ad un indigeno (vediamo Dolores vestito di stracci prima come porta valige e in seguito come venditore d'acqua), per poi prendere coscienza, al prezzo della vita, della realtà che li circonda e della possibilità di cambiare il corso della *Storia*. Allo stesso modo negli western di ambientazione messicana Solinas descrive invece "i dannati" come personaggi dal sapore picaresco più che in qualità di veri e propri guerriglieri pronti ad una rivoluzione. Essi combattono una battaglia tutta interiore tra basse pulsioni (l'accumulo di denaro, il sesso e il cibo) e istanze rivoluzionare irrefrenabili, o meglio altrettanto pulsanti in quanto suggerite dalla miseria che questi incontrano nel loro peregrinare di villaggio in villaggio tra fughe e razzie, per poi giungere, in linea con la tradizione del romanzo picaresco, ad acquisire una maturità che però, e qui sta lo scarto con il picaro tradizionale, non predilige il punto di vista borghese ma si sposta verso l'urlo di disperazione del sottoproletariato rurale. Allo stesso modo il conflitto si delinea in *La Battaglia*: la storia del film ripercorre, appunto, a tappe non cronologicamente disposte, la vita di Ibn Seoud, dalla sua fanciullezza in esilio fino al ritorno da

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

vincitore a Ryhad e alla sua proclamazione a emiro di Ryhad, re del Nedjd e iman dei Wahabiti. Il conflitto, anche in questo caso si esprime su due fronti: da un lato il confronto-scontro tra Abdul Aziz (Ibne Seoud) e Dawish, sceicco che non vuole perdere la propria autonomia, rifiutando l'ipotesi modernizzante di Ibn Seoud; e, dall'altro lato, il dramma interiore di Ibn Seoud, afflitto da un sincero affetto paterno nei confronti del figlio del suo antagonista Dawish, il giovane Azayz, che conseguentemente trova la morte in battaglia contro le truppe dello stesso Seoud. Il conflitto interiore è ancora più evidente in *Hanna K.*, sceneggiatura dove la protagonista, avvocatessa alle prime armi, si muove combattuta tra incertezze e insicurezze sia nel lavoro che nelle scelte amorose, decidendo infine di avere un figlio da Jashua, suo compagno israeliano, il tutto sullo sfondo del drammatico scontro israelo-palestinese, che non cessa di farsi sentire ed è simboleggiato, nell'ultima riga della sceneggiatura, dalle sirene della polizia che risuonano in lontananza e rimandano alla presenza della *Storia*, che indipendentemente dai personaggi fa il suo corso. La storia di Hanna, pare essa stessa dal sapore allegorico: la donna, ebrea statunitense di origine polacca, giunta, quasi a voler sfidare se stessa, in Israele, si trova al centro di spinte radicalmente differenti e decisamente in conflitto. Alla sfiducia del mondo maschile nei suoi confronti (sembra per certi versi di leggere in questo un aggiornamento di *Giovanna*, che si confronta col marito contrario al fatto che lei abbandoni la casa e i bambini per occupare la fabbrica) si aggiungono le pressioni di due amanti europei di cui Hanna sembra non poter fare a meno, ma con i quali allo stesso tempo entra progressivamente sempre più in conflitto. L'arrivo di

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Selim, enigmatica figura del quale per tappe si scoprirà la storia, porta alla luce una drammatica quanto tipica vicenda di sottomissione e soprusi per la quale il palestinese chiede da tempo giustizia. In questo si esprime certamente l'esigenza in Solinas di mettere a confronto le verità e le ragioni di ciascuno, i diritti al privato, le contraddizioni e la vacuità che tali diritti manifestano se li si pone a confronto con i diritti conclamati di popoli a pretendere la propria libertà di contro alle ambiguità ben più oscure della *Storia* nel suo non essere mai decisa realmente dal basso. Lo scontro è interno ed esterno alla narrazione: *in primis* si noti la scelta, premeditata, di raccontare le vicende di Hanna K. attraverso una commedia, anche sensuale e piena di equivoci e incomprensioni, che crea immediatamente un confronto stridente con la *Storia*. Inoltre i conflitti interiori di Hanna e sulla stessa linea le spinte personalistiche e individualistiche di Ernst e Thomas (Victor e Joshua nel film), rispettivamente ex compagno di Hanna e attuale compagno della donna, si scontrano irrimediabilmente con la realtà, ma anche con le istanze di Selim (che rappresenta senza mezzi termini le istanze di tutto il popolo palestinese) e ancora con la violenza della questione israelo-palestinese, una violenza fisica e morale di cui peraltro Fanon scrive abbondantemente nel suo testo e della quale Solinas, ancora una volta, dà conto con precisione. Commedia amara si è detto, proprio perché tutte le frizioni tra stile e vicenda, e quelle tra obiettivi dei personaggi e necessità storiche, lasciano infine una sensazione di irrisolto: ancora una volta “il dannato della terra” se ne va, dopo aver lasciato un figlio, però questa volta, a differenze che negli altri copioni, non abbiamo un

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

orizzonte a cui guardare, ma solo la sensazione di perdita e di vuoto, solo il dramma interiore resta, mentre lo scontro culturale prosegue indipendentemente dai personaggi, senza dare la sensazione di fermarsi, né di poter giungere ad un miglioramento.

SELIM

Credo sia meglio che me ne vada...

Meglio per me, naturalmente...

Guarda Miriam¹¹¹ con insistenza.

SELIM

Non mi sembra che ci siano altre soluzioni...

Si interrompe. Sembra che voglia dire dell'altro, ma rinuncia. Sorride per accommiatarsi. Se ne va. Subito dopo, risuona il rumore della porta.

Thomas fa l'atto di inseguirlo. Con uno sguardo e scuotendo la testa, Ernst riesce a bloccarlo. Miriam è sempre più confusa, disperata. Infantilmente, quasi a voler riprendere contatto con la realtà, immerge il cucchiaino nella minestra. Poi, l'avvicina alla bocca. Dall'esterno, ancora

¹¹¹ Si è già detto che il personaggio di *Hanna K.* nella sceneggiatura di Franco Solinas si chiama Miriam Zemer.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

lontane, risuonano le sirene della
Polizia.¹¹²

Certamente caratteristico in Solinas è il fatto che la maggior parte dei protagonisti delle sue sceneggiature siano in realtà personaggi negativi, carichi di ambiguità. Egli infatti affida la funzione narrativa cruciale al nemico di classe, perciò il contraltare negativo rappresenta il protagonista e ha spesso il compito di sviluppare il tema sotto il suo personale punto d'osservazione. Solinas insomma carica sulle spalle del personaggio negativo la parte più importante del messaggio, creando un legame tra il tema e lo spettatore occidentale. Il motivo potrebbe essere individuato nel fatto che per ragioni culturali, lo scrittore sardo trovi molto più semplice e onesto descrivere da vicino ed entrare nello sguardo di un "figlio dell'occidente", quale egli stesso era, riconoscendo tra l'altro l'importanza del pensiero occidentale, per poi discostarsene in virtù della forza delle vicende narrate, non forzandosi ad una presa di posizione arbitraria, ma argomentando la sua tesi fino al raggiungimento del punto centrale che è sempre la condanna dell'ingerenza del primo mondo sul terzo, e le conseguenti difficoltà di quest'ultimo nella ricostruzione di un'identità non solo politica ed economica ma anche e soprattutto psicologica. Il movimento di allontanamento è dato perciò dalla forza dei fatti narrati, per cui quello sguardo attraverso il quale è filtrata la *Storia*, si fa sempre

¹¹² Franco Solinas, *Hanna K.*, 1981. Sceneggiatura dattiloscritta di 206 pagine, conservata presso l'archivio del Fondo Franco Solinas.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

meno convinto, o sempre più grottesco. Per esempio, in riferimento al copione di *Parà*, di cui si parlerà più diffusamente in seguito, e che rappresenta la prima visione del terzo mondo in Solinas, l'occhio dello scrittore (il forte legame del copione alle immagini ci suggerisce questa definizione) diventa il punto di vista distorto dell'occidente rabbioso che perde i suoi privilegi. Nel caso specifico, i francesi, fino a quel momento "padroni" dell'Algeria, si vedono costretti ad abbandonare quanto avevano tenuto ben saldo a costo di soprusi e torture. Di contro, il fronte algerino, reclama la sua terra, ed è prossimo ad ottenerla. Lo sguardo di Solinas si unisce a quello distante (una distanza fittizia e perciò destinata ad annullarsi, ma anche utile al fine di proporre uno sguardo asettico) del fotografo Paul Robin, che nasconde un passato da *parà* e torturatore, dietro l'agile spigliatezza del *fotoreporter*. Attraverso i movimenti di Paul scopriamo una realtà fatta di istanze di libertà, odio feroce e violenza reciproca. Il popolo della Casbah, "i dannati della terra" sono visti da lontano, Solinas non si avvicina alle loro storie, limitandosi a passarci a fianco, per porre l'accento invece sul dramma francese dell'esodo e rappresentando i fatti come un sottile gioco di contrappassi che dall'inizio in cui i profughi francesi lasciano disperati l'Algeria (dopo esserne stati per generazioni usurpatori) arriva al finale del film dove, quando finalmente il protagonista si avvicina all'altro protagonista ovvero la massa algerina in festa (la cui presenza fino a quel momento si è solo intuita), neppure Paul potrà sfuggire al contrappasso che gli riserva il destino (da torturatore a torturato *sui generis*). In *Algeri*, lo sceneggiatore, probabilmente spinto in questo dall'attualità della

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

vicenda (ci sarebbero da aggiungere anche le delicate dinamiche produttive, che vedevano direttamente coinvolto lo stato Algerino), ricerca invece quell'equilibrio che, in consonanza con i toni documentaristici delle immagini, sembra rimandare alla cronaca, una costruzione narrativa tale da suggerire una equidistanza del punto di vista dalla storia raccontata, soltanto suggerire però perché in effetti la spinta narrativa è direzionata comunque dalla parte degli algerini. Certo è innegabile una certa vicinanza dello scrittore nel delineare il personaggio di Mathieu, la controparte negativa, il quale dimostra acume e ironia tale da rappresentare, in modo completo superando schematismi eccessivamente manichei, l'occidente, ma che resta pur sempre un comandante spietato di una forza militare altrettanto spietata quale furono i *parà* francesi.

PRIMO GIORNALISTA

Niente. È uscito un altro articolo di Sartre...

Mathieu fa un'espressione come per dire: "avete visto?" e intanto apre la porta. Ma prima di entrare. Si volta di nuovo verso i giornalisti, e dice:

MATHIEU

Mi spiegate perché i Sartre nascono tutti dall'altra parte?

QUINTO GIORNALISTA

Allora le piace Sartre, colonnello...

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

MATHIEU

No, ma mi piace ancora meno come avversario.¹¹³

Mathieu, la sua costruzione, evidenzia la chiara, netta, esigenza in Franco Solinas di rappresentare il personaggio negativo in una maniera tale che questi risulti accattivante, affascinante, sfaccettato e addirittura persuasivo. Lo stesso Solinas avrà a spiegare che l'eleganza e l'acume di Mathieu derivano dal modo in cui lo scrittore considera la civiltà occidentale, ovvero né inelegante, né stupida. Seguendo questa strada e prendendo a prestito le parole di Pietro Pintus, potrebbe essere possibile insinuare che lo scrittore maddalenino subisca in qualche modo il fascino di certi suoi personaggi reazionari, rappresentanti un mondo vicino ma odiato col quale è necessario fare i conti¹¹⁴, l'affermazione paradossale, chiaramente una provocazione, serva da ulteriore riprova di come lo scrittore sardo andasse oltre il normale lavoro di costruzione di una personalità del personaggio: gli eroi negativi di Solinas infatti (si è parlato di Mathieu, ma lo stesso potrebbe dirsi per Paul Robin, William Walker, Philip Mike Santore, e in misura minore Bill Tate) non solo hanno la complessità, la sottigliezza e lo spessore che si richiede nella strutturazione del personaggio all'interno di un

¹¹³ Franco Solinas, *La battaglia di Algeri*, sceneggiatura, p.111. Testo dattiloscritto reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas.

¹¹⁴ Cfr. Pietro Pintus, «Franco Solinas il rigore dell'impegno.», op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

copione, ma anche «una sorta di amara chiaroveggenza di sé e una carica di magnetismo che sembrano andare oltre lo scavo operato sul personaggio»¹¹⁵. Per motivare le ragioni dell'avversario, Solinas necessita di elementi che siano probanti, giusti ed equilibrati, di una logica in tutto e per tutto “funzionante” e precisa, il che lo pone spesso, nelle sue prove migliori, in una posizione di equidistanza rispetto alle parti, un punto d'osservazione che conduce alla ragione di fondo della sceneggiatura, rivelando infine il trucco: nonostante si dimostri, o si ponga la possibilità che una parte di verità possa esistere anche nella scelta sbagliata, la vicinanza è semplicemente un punto di vista privilegiato per meglio osservare la falla nel ragionamento dell'antagonista, ed ecco il perché dell'“amara chiaroveggenza”. Basta infatti uno scarto, un moto della mente (Paul Robin in *Parà* ne è l'esemplificazione perfetta) per trasformare la vittima in carnefice e il carnefice in vittima, in un gioco delle parti che presto scopre la sua verità: l'individuo è uno strumento, ma i movimenti della vita e le storie di cui rende conto Solinas attraverso i suoi copioni vanno ben oltre il mero conflitto tra individui. Solinas in realtà non ha incertezze, la sua è una scelta di campo, una convinzione inflessibile su dove stia la verità, dove l'errore, dove l'ambiguità, ed è proprio in ragione di ciò che egli si muove in un terreno tanto pericoloso quanto conosciuto che è quello dell'antagonista occidentale.

Avventuriero al servizio dell'occidente è certamente William Walker, personaggio col quale seguiamo l'intera storia di *Quemada*.

¹¹⁵ Ivi, p.18.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

L'occhio di William Walker è decisamente lo sguardo dello scrittore. Egli è presente in ogni sviluppo della storia, eccezion fatta per l'inizio della sceneggiatura (nel film diverrà la parte centrale) dove due messi del governo inglese lo cercano fino a trovarlo in una località portuale e ad individuarlo dentro una bettola mentre è coinvolto in una rissa. Questo inizio presenta il personaggio in maniera non dissimile da come in *Parà* è presentato Jean Bonnaud, ovvero attraverso la giustapposizione nel testo di una serie di elementi la cui somma va a formare una descrizione incerta e velata di mistero, per raggiungere l'apice del *climax* al momento dell'incontro che però fatalmente sorprende e spiazza. Lo sguardo di William, ovvero quello attraverso il quale scopriamo Quemada e il suo futuro condottiero Dolores, è «lo sguardo attento del cacciatore, che esamina per la prima volta un nuovo territorio di caccia»¹¹⁶, uno sguardo che si spegne solo nel finale con il suo assassinio per mano di un ribelle: la rivoluzione continua, il sacrificio di Dolores non è stato vano, le colpe di Walker, come sempre in Solinas, sono pagate duramente. Anche in *Quien Sabe?* si ripete lo stesso schema, in questo caso la controparte è lo sguardo dello scrittore, e dunque anche il filtro della storia, nonché il punto di vista più vicino allo spettatore medio occidentale, nei modi, nelle considerazioni degli avvenimenti che si susseguono, nell'azione, silenziosa e razionale. Il carattere di Bill Tate, oltre che l'aspetto fisico, accentua il contrasto con El Chucho, le differenze di atteggiamento sono la spia di diversi mondi che entrano in contrapposizione e come in *Quemada*, creano un corto circuito che

¹¹⁶ Franco Solinas, *Quemada*, op. cit. p.32.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sembra unirli. Sembra, perché lo spettatore, che gode delle informazioni di Steve (si noti ancora la vicinanza tra l'eroe negativo e lo spettatore, quasi un'intesa) e ha conoscenze superiori a El Chucho, già sa che non può esserci amicizia tra i due. E anche in questo caso, come sarà per *Quemada*, l'antagonista occidentale si affeziona al *dannato della terra*, paternamente lo istruisce, e se in un caso (*Quien Sabe?*) gli offre molto denaro, nell'altro gli vuole salvare a tutti i costi la vita. Subentrano in queste circostanze le distanze insanabili, le opposte latitudini culturali, le aggiornate scale di valori del terzo mondo. Ecco che si ritorna a Fanon: il paternalistico atteggiamento occidentale non è più ben accetto, il terzo mondo prende le *sue* decisioni, fa le *sue* scelte, autonomamente, sotto l'occhio stupito, indignato, dell'"uomo bianco", ed è così che El Chucho decide di uccidere, pure non riuscendo a spiegare il perché, Bill Tate:

EL CHUCHO

Niño...

C'è qualcosa di grave, di definitivo in quella voce. Bill Tate si volta...

[...]

EL CHUCHO

Tu eres inteligente... exacto... no cometes errores.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Bill Tate cerca di non prenderlo troppo sul serio. Gli fa un gesto con la mano, mentre il treno comincia già a sbuffare...

BILL TATE

Avanti... Me lo dici dopo!

El Chucho ignora l'interruzione...

EL CHUCHO

Y conmigo has aido un amigo.
Siempre... es verdad.

BILL TATE

Chucho! Siamo partendo...

El Chucho continua imperterrito...

EL CHUCHO

Pero yo tengo que matarte.

Bill Tate scuote la testa, sorride. Non vuole credergli...

[...]

[El Chucho] Cerca la pistola, e si ricorda di averle cambiato posto. La prende dalla fondina sotto l'ascella, borbottando...

EL CHUCHO

No me gusta esta tu manera de tener la pistola...

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Bill Tate vede la pistola e capisce. Cerca ancora di sorridere. Gli occhi soltanto sono diventati diversi. E la sua voce diventa dura, sprezzante. Intanto lentamente, il treno comincia a muoversi...

BILL TATE

Sei proprio stupido... ti ho arricchito, perché vuoi ammazzarmi?

El Chucho sospira. Scuote appena la testa, sinceramente...

EL CHUCHO

Quien sabe niño...

[...]

E preme il grilletto. L'esplosione si confonde col rumore del treno.¹¹⁷

Il dialogo tra El Chucho e Bill Tate, riproposto qui quasi integralmente, ci suggerisce anche di sottolineare le chiare assonanze con altre sceneggiature, a voler confermare come in Solinas il discorso non si chiude mai dopo un solo film, ma si reitera, modificandosi e aggiungendo di sceneggiatura in sceneggiatura nuovi tasselli di un disegno che appare superare la

¹¹⁷ Franco Solinas, *Quien Sabe?*, op. cit., p.232..

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

singola opera per investire l'intera filmografia dell'autore maddalenino. Le sceneggiature che più di tutte si incrociano con *Quien sabe?* sono certamente *Parà*, testo genetico di un po' tutto il terzomondismo di Solinas e non solo (si pensi alla figura dell'indifferente poi simboleggiata in *Mr. Klein*) e *Quemada* scritto quasi in contemporanea e comunque lavoro immediatamente successivo a *Quien sabe?*. Si coglie un primo riferimento a *Parà*, nella descrizione che El Chucho fa di Bill Tate: come Jean dirà di Paul Robin, anche Bill Tate è descritto, beffardamente, come uno uomo intelligente, esatto, che non commette errori. Inoltre già si è visto nel passo di *Quemada* precedentemente citato, come Solinas ami sottolineare il divario culturale, di usi e abitudini che rappresenta in realtà una spia di conflitti insanabili che vanno ben oltre gli individui, così come Walker e Dolores non riescono a brindare se non con le loro bevande tradizionali, in questo caso El Chucho non sopporta la fondina che Bill l'ha spinto a comprare, il messicano infatti, più spartano, teneva la pistola nei pantaloni e ora rivendica il diritto a non usare l'elegante fondina sotto l'ascella. E rivediamo infine ancora Paul Robin che nel finale di *Parà* sente il pericolo ma si sforza di mascherare la paura, nel momento in cui Bill cambia sguardo e si rende conto del pericolo, pur tentando ancora di sorridere. La morte di Tate non fa che confermare queste assonanze, e certo arriva tanto fulminea quanto inaspettata, così come lo sarà in *Quemada* per Walker. Si noti che come Tate muore per mano di El Chucho, Walker morirà per mano di un uomo che sulle prime sembrerà essere Dolores, per poi rivelarsi solo un suo seguace.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Ma lo sguardo occidentale di Solinas sul terzo mondo, come già accennato in precedenza, non si esaurisce nel contrasto tra gli opposti culturali, ma si esprime anche nel dualismo tra differenti visioni appartenenti alla medesima sfera culturale come è il caso di *Rien de Rien*, e *Il cormorano*, (sceneggiatura ambientata per la maggior parte nel Portogallo della “Rivoluzione dei garofani”, ma nella quale aleggia a più riprese il terzo mondo, sia in relazione ai rapidi cambiamenti in atto in terra portoghese, sia in riferimento ad un possibile dislocamento industriale nella più accessibile Corea, che diventa effettivo in seguito). Il motore dell’azione è, non tanto la volontà dei personaggi di modificare nel primo caso e mantenere nel secondo uno status sociale all’interno di una terra in cambiamento, quanto il contrasto tra due uomini appartenenti al medesimo sistema culturale (sempre quello occidentale), ma con differenti ruoli, obiettivi e modalità d’azione.

In *Rien de rien*, Renato, italiano e Claude, francese, sono due vecchi amici ormai stabilitisi in Vietnam. Se Renato è sempre in cerca di nuovi affari e le cose sembrano andargli piuttosto male, Claude ha aperto un ristorante e tutto sembra procedere nel migliore dei modi. Tuttavia, dopo alcune insistenze, Claude accetta di entrare in affari con Renato. L’italiano ha infatti avuto una soffiata da un militare vietnamita corrotto: gli statunitensi sbarcheranno su una baia completamente spoglia nella quale verrà in seguito costruita una base militare. Renato pensa di poter approntare in fretta e furia un locale con alcolici, macchine da gioco e soprattutto *entreneuse*, mercato sicuro con i militari: la guerra si presenta dunque come ottimo affare per i due occidentali, che

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sfruttano anche la prostituzione locale per trarre i loro guadagni. La sceneggiatura, scritta da Fernando Morandi nel 1969¹¹⁸ su un soggetto di Franco Solinas, rappresenta l'occasione per raccontare la questione vietnamita (un progetto al quale Solinas pensava fin dal 1962) attraverso lo sguardo distratto e profittatore di Renato e Claude: lo sfondo ambientale descrive infatti una situazione di miseria e corruzione alla quale i due sembrano assuefatti e della quale si rivelano presto partecipi. Non a caso i rapporti che intercorrono tra i due amici si mostrano da subito legati solo al denaro, nonostante Claude sia in debito con Renato in quanto quest'ultimo gli ha salvato la vita in passato. I due amici, come dei moderni Caino e Abele si scontrano duramente più volte poiché il progetto di Renato, ora che il locale è pronto a partire, sembra avviarsi sulla via del fallimento: gli americani non sbarcano, e non ci sono più soldi. In un momento di tensione, dopo una accesa lite, Renato spara contro Claude ferendolo gravemente ed è proprio in questo momento che la macchina della *Storia* procede beffardamente facendo il suo corso. Quando ormai tutto sembra perduto, gli americani sbarcano garantendo ottimi affari per i due amici, ma Claude muore per le conseguenze della ferita infertagli da Renato. Il corpo di Claude è sommerso dalle banconote che Renato stesso porta nella sua stanza, come se la sola presenza del denaro possa bastare a guarire l'amico, mentre nella stanza risuona la voce di Edith Piaf che canta *Rien de rien*, una canzone che risuona anche tra le pagine di *Parà*, a conferma, è solo una suggestione spia però

¹¹⁸ Franco Solinas, Fernando Morandi, *Rien de rien*, 1969. Sceneggiatura dattiloscritta reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas, 131 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

dei numerosi elementi di congiunzione tra i due copioni, della continua riscrittura che Solinas offre dei suoi temi, dei suoi riferimenti, delle sue ossessioni.

Il testo di *Il cormorano*¹¹⁹ come detto non è propriamente inscrivibile tra le opere terzomondiste di Solinas, ma resta evidente che anche questa sceneggiatura, scritta per un film mai realizzato che avrebbe dovuto dirigere Costa-Gavras, racconta un aspetto riguardante molto da vicino il terzo mondo, ovvero la dislocazione delle fabbriche in luoghi “più convenienti”, e di conseguenza il controllo delle politiche locali da parte delle multinazionali. È questo infatti il tema che fa da sfondo al dramma di Charles Rathbone, ormai sessantenne, per cui in declino, il quale non riesce più a gestire la situazione in uno stabilimento industriale in Portogallo. È chiaro che la recente rivoluzione ha tolto alla multinazionale nord americana di cui Charles è dipendente, i privilegi di un tempo, mettendo in crisi l'intero sistema di sfruttamento. L'arrivo di Steve Morrison, rappresenta per Charles l'inizio della fine. Steve, biondo, giovane, pacato, è lì per valutare il lavoro di Charles ed eventualmente decidere del suo futuro. Il copione, che si muove su un registro a metà tra dramma e commedia, termina con Charles che viene trasferito in Corea. L'unione degli operai portoghesi che scioperano mettendo in crisi la fabbrica, si contrappone all'ipocrisia che invece guida costantemente i rapporti tra Charles e Steve, fino all'inevitabile

¹¹⁹ Cfr. Franco Solinas, *Il cormorano*, 1977, op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

rapporto/condanna, che quest'ultimo stila ai suoi danni. Risulta inoltre difficile astrarre questa sceneggiatura dal discorso inerente i copioni terzomondisti in quanto anche in questo caso si ripete lo schema, la struttura bipolare che si nota nella filmografia terzomondista di Solinas, e si delinea inoltre un personaggio come Steve Morrison, in tutto simile agli altri "occidentali", con somiglianze marcate con il Bill Tate di *Quien Sabe*. Già da questo copione traspare, siamo nel 1977, il nuovo sentimento di Franco Solinas riguardo alle istanze terzomondiste, se prima era la rivoluzione a continuare, proseguire nonostante tutto, se prima parevano inarrestabili quelle istanze di libertà che aleggiavano alla fine dei copioni terzomondisti, con *Il Cormorano* sembra invece inarrestabile il gioco delle grandi multinazionali che trovano sempre il luogo giusto dove riprendere i propri affari, allontanandosi da situazioni delicate, in attesa che tutto si sistemi. L'immagine finale del pescatore che lancia il suo cormorano e aspetta che questi torni con un pesce incastrato in gola, è metaforica e rappresentativa del nuovo messaggio: con un laccio sulla gola il cormorano può inghiottire solo i pesci più piccoli, lasciando quelli più grandi al pescatore. Ciò nonostante, prosegue nella sua pesca, assuefatto alla situazione, accontentandosi di quel poco che gli viene dato. Così è Charles, un cormorano che pesca per altri i pesci più grossi, così è anche Steve, e tali sono anche, scendendo nella scala sociale, tutti gli operai sfruttati nelle nuove fabbriche coreane.

L'ingerenza degli Stati Uniti sulle politiche militari, sociali ed economiche del Sud America è certamente il tema centrale di *Etat*

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

de Siege (L'Americano) copione del 1973 . Troviamo qua in primo piano uno degli elementi del terzomondismo di Solinas: gli Stati Uniti d'America, e il mondo anglosassone in genere inteso quale esempio di imperialismo coloniale nei secoli, gigante che fagocita e ingloba gli stati più piccoli in nome di una politica economica cannibale (tema che, come già visto, ritroveremo in *Il cormorano*, e che già è stato espresso in *Quien Sabe?* e *Queimada*, ma che è anche il personaggio, l'entità principale di una sceneggiatura non terzomondista, scritta a quattro mani con Giorgio Alrlorio, *La vita è come un treno, come un treno...*, progetto, come già segnalato, anch'esso rimasto nel cassetto). Il rapporto dialettico che si instaura in tutti i copioni di Solinas ha spesso come protagonista l'America, ciclopico eroe negativo, speranza per un mondo nuovo che per Solinas, questo traspare dalle sceneggiature, finisce per diventare un guardia armata del mondo, minacciosa o minacciosamente protettiva di valori non sempre condivisi da tutti. Gli Stati Uniti sono tuttavia una terra ben conosciuta e amata dallo scrittore sardo che li frequenterà spesso in vista di importanti collaborazioni, e sui quali scriverà una rubrica settimanale intitolata «Itinerari d'America» su *La Nuova Sardegna*, verso la metà degli anni '60¹²⁰, raccontando

¹²⁰ Cfr. i seguenti articoli firmati da Franco Solinas: *William H. Pickering, il mago tranquillo delle esplorazioni negli spazi interplanetari*, "La Nuova Sardegna: settimanale", Vol. 74, A. 1964, n. 285, 10/12/1964, p. 3; *Uomini di molte razze e di molte religioni uniti dal grande amore per la libertà*, "La Nuova Sardegna: settimanale", Vol. 75, A. 1965, n. 10, 13/01/1965, p. 3; *Un'immensa città piena di contraddizioni: itinerari d'America*, "La Nuova Sardegna: settimanale", Vol. 75, A. 1965, n. 85, 10/04/1965, p. 3; *Così Lord Duppa chiamò la città che si lega a Sassari in gemellaggio: itinerari d'America*, "La Nuova Sardegna: settimanale", Vol. 75, A. 1965, n. 123, 26/05/1965, p. 3.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

l'accecante bellezza, le speranza di futuro ma anche le ambiguità e le contraddizioni, di una terra, per dirla con Pavese,

pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo e insieme giovane, innocente. [...] Ma - ed ecco che torniamo a Solinas e alla sua America - senza un fascismo a cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, per quanti grattacieli e automobili e soldati produca, non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura. Senza un pensiero e senza una lotta progressiva, rischierà anzi di darsi essa stessa un fascismo, e sia pure nel nome delle tradizioni migliori¹²¹.

Le parole di Pavese ci sembrano al momento la migliore forma esplicativa del concetto di America che traspare attraverso le sceneggiature di Franco Solinas, il monito di Pavese diventa una realtà storica della quale Solinas è attivo spettatore e attento, preciso, critico narratore.

¹²¹ Cesare Pavese, *Ieri e oggi*, in "L'Unità", 3 agosto 1947; ora in *Letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1951, p. 173

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Tornando a *L'amerikano*¹²², il punto di vista in questo caso si sposta dal protagonista Philip Mike Santore¹²³, sempre un personaggio negativo, per arrivare ad una polifonia di visioni. Oltre allo sguardo di Santore, che si esprime in particolar modo nel ricordo e dunque attraverso il *flashback*, c'è il punto di vista molteplice dei *Tupamaros* che spiano, scrutano nascosti, prima per preparare il rapimento di Santore e poi per salvaguardare il nascondiglio dei loro compagni e a questi si aggiunge un terzo occhio, richiesto dalla cronaca, ovvero dai fatti che, oltre Santore e i suoi carcerieri mascherati, esigono di essere narrati. Un terzo occhio spesso rappresentato dai giornalisti, che come in *Parà*, così in *Etat de siege*, *La battaglia di Algeri*, e in misura minore anche in *Quien Sabe?* e *Il cormorano*, costituiscono un personaggio, un blocco unico dal quale spiccano, a turno, questa o quella figura di giornalista, pronta a fare domande o osservazioni da esternare pubblicamente come da condividere tra colleghi. Queste osservazioni spesso rappresentano, non solo i legittimi dubbi sulla controversa situazione storica che traspare dalle sceneggiature, ma ancora più chiaramente il punto di vista dell'autore, come vedremo ben esemplificato in *Parà*, attraverso il passaggio dal trattamento alla sceneggiatura.¹²⁴ Attraverso un racconto costruito per blocchi (sarà così per *Parà*, *La*

¹²² Cfr. Franco Solinas, *Etat de siege*, sceneggiatura, 1973. Testo dattiloscritto reperibile presso l'Archivio del Fondo Franco Solinas e presso la biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia, 188 pagine.

¹²³ Il personaggio è ispirato a Daniel Anthony Mitrione, agente statunitense della CIA molto attivo in Sud America. Inviato in Uruguay per istruire la polizia nelle tecniche di tortura, Mitrione fu rapito e ucciso dai *Tupamaros* nel 1970.

¹²⁴ Cfr. *infra* cap. VIII.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

battaglia di Algeri, Il sospetto e La battaglia) si ricostruisce la carriera di Santore che all'inizio del film, ma non della sceneggiatura, viene trovato morto dentro un'automobile (proprio come nella realtà storica fu trovato Mitrione). La domanda che Solinas si pone, è: chi è Santore? E progressivamente risponde a quella domanda, presentandoci il protagonista, in tutte le sue sfaccettature: buon padre di famiglia e marito affettuoso da una parte, spietato agente senza scrupoli dall'altra. Santore altri non è che il nuovo Walker o il nuovo Tate, un agente i cui compiti sono per la maggior parte imperscrutabili, le cui mire restano sconosciute e lentamente vengono disvelate attraverso un lungo processo-interrogatorio da parte dei *Tupamaros*. Come per Walker o Tate, anche per Santore c'è la morte ad attenderlo, inattesa, nascosta. Allo stesso modo di quanto accade a Walker e Tate, Santore opera nell'ombra, dietro le quinte, esattamente come i suoi due "predecessori" anche Santore opera per il colonialismo anglosassone: non è più la corona inglese di Walker, ma l'imperialismo statunitense e la sua volontà di controllo sul Sud America che lo accomuna, nelle mansioni, a Tate. Ancora rimandi incrociati tra sceneggiature, ancora un'unica grande storia che di sceneggiatura in sceneggiatura si popola di nuovi protagonisti, di nuovi elementi, di obiettivi aggiornati, di episodi che la *Storia*, quella vera, non manca mai di proporre.

IV. L'antieroe in Solinas: indifferenza, efficienza e opportunismo sociale

L'indifferenza verso la *Storia* e l'uomo e di conseguenza l'opportunismo politico e sociale che da questa scaturiscono o ne sono causa, sono i temi centrali di almeno due sceneggiature di Franco Solinas, *Parà* e *Mr. Klein*, ritornando poi spesso ad abitare le pagine dell'autore sardo anche in altri copioni. Come vedremo meglio in seguito, *Parà* inaugura questo tema ma, anche se con tutte le attenuanti del caso, persino la Edith/Nicole protagonista di *Kapò* trova nell'indifferenza l'unica medicina per passare indenne l'orrore dei campi di sterminio nazista, maturando un atteggiamento di istintivo opportunismo col quale la protagonista si aggrappa all'esistenza, sulla vita delle sue compagne di prigionia. L'accettazione da parte della ragazza dell'inferno della *Shoa* e delle sue logiche di estremo razionalismo che raggiungendo un traguardo di disumanizzazione di cui la sceneggiatura da conto, si converte in lucida macchina di follia che trasforma la realtà in irrealtà, non dà altra via di fuga a Edith, se non quella di staccarsi dal mondo che si trova costretta a vivere. Lei perciò si allontana dalle sue compagne, si stacca dal gruppo delle prigioniere e progressivamente raggiunge un livello di indifferenza, che la porta, con il ruolo di kapò, a non avere più alcuna pietà per coloro con le quali fino a poco tempo prima aveva condiviso gli stenti. Edith/Nicole si tramuta, prima approfittando del suo corpo che cede ai nazisti, in una kapò irrepreensibile e, entrando con convinzione tra le favorite dei carcerieri, si fa partecipe dell'irrealtà, dell'ossimoro che unisce la

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

razionalità dell'organizzazione con la follia dell'obiettivo. Il passaggio avviene anche in questo caso attraverso il rifugiarsi dell'individuo nell'efficienza, una scelta che la mette in mostra procurandole i favori dei nazisti a scapito delle compagne di cui non si cura affatto. Nella scena 30 della sceneggiatura (una scena tagliata ma fondamentale per comprendere il concetto di cui si sta parlando) Edith/Nicole lavora «con velocità ed esattezza. E lei che impone il ritmo di lavoro. Non appare esausta come le altre: ma solo accanita, concentrata»¹²⁵ ottenendo i complimenti del sorvegliante. Proprio l'accanimento e la concentrazione di Nicole, che prima non le si riconoscevano, altro non sono che la spia del suo passaggio a kapò, che non a caso avviene un paio di scene più tardi, alla fine di un blocco di tre scene nelle quali si descrive il mutamento della piccola prigioniera. La ragazza matura, attraverso un percorso che dall'innocenza passa per il grado più estremo di individualismo, un atteggiamento di per sé privo di una logica volontaria, ma pregno di significati da reperire nell'inconscio della protagonista. Il processo di spersonalizzazione non pare aver lasciato alcuna traccia della sparuta adolescente della prima scena così come della inerme prigioniera dei primi periodi al campo di lavoro. Il tentativo di salvarsi (ma è una salvezza del corpo, non dell'anima) passa anche attraverso l'ignorare il proprio nome, Edith, e con questo le sue radici ebraiche: la rinneazione diventa oblio, la consapevolezza perde gradualmente consistenza per entrare in un meccanismo di accettazione automatica delle logiche del lager, favorito soprattutto dall'istinto di sopravvivenza e privo perciò di

¹²⁵ Franco Solinas, *Kapò*, op. cit., p.116.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

riflessione ma non incolpevole (il comportamento ben più consapevole e critico delle altre donne che con Edith condividono il destino è lì a ricordarcelo). Il suo atteggiamento è da considerarsi da un lato spia di quell'indifferenza che Solinas condanna soprattutto in *Klein*, e dall'altro, ancora come in *Mr. Klein*, si mostra presto come una tendenza all'opportunismo della protagonista. Non basta per la piccola Edith/Nicole la catarsi eroica nel finale, in vero spinta più da un egoistico desiderio d'amore che da una reale necessità di ribellione. L'indifferenza della ragazza è come un velo che la nasconde e in un certo senso la protegge dall'orrore, Edith si trincerà dietro l'esecuzione degli ordini per opporre alla realtà il suo egoismo cieco, si riveste da kapò ricoprendo con scrupolo quasi ossessivo il suo drammatico ruolo. Ed è da questo assunto che intendiamo partire nell'analizzare le reazioni e gli atteggiamenti degli indifferenti opportunisti in Solinas: la professionalità, l'efficienza posta come valore primario, caleidoscopio attraverso il quale filtrare la realtà, e perciò occhio fallace che spinge alla cecità sociale, oltre che scudo col quale accettare il proprio egoismo e perpetrare le proprie scelte opportunistiche.

IV. 1 Paul Robin

Al di là di questa suggestione, è con Paul che si delinea *in primis* il personaggio dell'indifferente e opportunist. L'opportunismo di Paul Robin, è la sottile logica che guida ogni sua scelta. Egli, ex ufficiale dei *parà* francesi che ha combattuto durante

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

i sette sanguinosi anni di guerra in Algeria, ritorna ad Algeri pochi giorni prima del referendum come *fotoreporter* alla ricerca di uno *scoop*, nei giorni che precedono l'indipendenza algerina. Bello, giovane e disinvolto, così ce lo presenta la sceneggiatura, non appare fin dal suo arrivo minimamente turbato dal caos che anima l'aeroporto, e di seguito seguirà su questa linea di comportamento nel suo *iter* entro la terra algerina martoriata da lotte intestine, sommari regolamenti di conti, attentati e rappresaglie da una parte e dall'altra. Una serie di *flashback* ci mostrano Paul in divisa, sorridente e deciso mentre, senza dare l'impressione di alcun moto di pietà che non sia necessario per addolcire la sua vittima, guida alcuni interrogatori, condotti attraverso agghiaccianti torture. L'estrema professionalità di Paul (lo si vedrà più precisamente nel capitolo dedicato a *Parà*) dà l'impressione di un personaggio freddo, immune all'orrore di cui è strumento, e altresì pare quasi suggerire l'inconsapevolezza di Paul, inconsapevolezza della perdita di umanità che la fredda pratica della professione mostra in modo eclatante, che l'efficienza sottolinea grazie allo stridente paragone con la realtà. In verità in Paul, come anche in Klein, c'è una ricerca di inconsapevolezza: l'egoismo, il tentativo di sfruttare l'opportunità che la circostanza drammatica offre, non lasciano senza segni il protagonista, che cerca dunque una via di fuga attraverso la non considerazione del significato delle sue azioni. L'indifferenza non come atto di ignoranza o codardia ma come scelta, una *conditio sine qua non* per poter proseguire in un percorso di individualismo e ricerca esclusiva del proprio vantaggio, senza rimorso, o per lo meno questa è l'illusione che sia il personaggio che il

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

lettore/spettatore vivono fino all'epilogo, che è un vero e proprio smascheramento. Questi personaggi mettono sul primo gradino della loro personale scala di valori l'interesse personale, e celano dubbi e incertezze dietro il mito dell'efficienza di cui sono irreprensibili rappresentanti.

Paul fugge si muove in un mondo che egli stesso costruisce a sua misura, e sfrutta dove e quando può, ignorando realtà che si palesano a ricordargli a tratti il peso delle responsabilità e la crudeltà delle sue scelte. Tuttavia è impossibile sfuggire alla realtà quando questa presenta il suo conto coinvolgendo direttamente il protagonista della sceneggiatura. Così per Paul arriverà l'obbligo di guardare, di vedere, l'impossibilità di essere indifferente, e il suo opportunismo estremizzato lo costringe all'errore. Ed è in questo frangente che Paul si scopre quale indifferente apparente, la sua non è una mancanza di informazioni, né un'incapacità di agire, l'indifferenza di Paul è appunto una scelta consapevole, una tensione tutta diretta verso il proprio *io*, orientata all'individualismo estremo, all'opportunismo politico in una contingenza storica dove però l'individuo si fonde nella massa e forma parti contrapposte sulle quali è civile fare una scelta. Non prendere parte è di per sé un'autocondanna, «non possono esistere i solamente uomini, gli estranei alla città –scrive Antonio Gramsci- chi vive certamente non può non essere cittadino e partigiano. Indifferenza è abulia, è parassitismo, è vigliaccheria, non è vita»¹²⁶. In Solinas c'è un aggiornamento del discorso gramsciano, perché non c'è abulia

¹²⁶ Antonio Gramsci, "Indifferenti", da *La città futura* 11/2/1917, S.C., in Giansiro Ferrata e Niccolò Gallo (a cura di), *2000 pagine di Gramsci vol.1. Nel tempo della lotta (1914-1926)*, Il saggiatore, Milano, 1964, p.233.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

nell'indifferenza dei suoi personaggi, ma cecità, incapacità di vedere, e volontà di non vedere, ovvero l'indifferente non è semplicemente il peso morto della storia, ma è bensì colui il quale sceglie la parte sbagliata della storia, decide di non vedere per ricavarne un vantaggio immediato, trova nella contingenza storica una opportunità di accrescere il proprio tornaconto. Tanto più è indifferente Paul, tanto più vicini a lui si fanno le vicende della sceneggiatura di *Parà*, tanto Paul si mostra impassibile, quanto il suo amico Jean entra in una spirale di violenza che lo vedrà soccombere. Jean è l'opposto di Paul, e la dialettica tra i due, oltre a rendere conto delle parti in campo nella reale vicenda storica, non fa che mettere in rilievo l'apatia del protagonista quanto la poco lucida scelta partigiana del suo amico.

Jean è infatti un membro dell'OAS. Partecipa, organizza e vive stragi e attentati contro chiunque si azzardi a varcare il silenzioso confine della Casbah. Paul lo cerca e lo trova, pare che egli abbia l'intenzione di rinverdire i fasti di una antica e, dal loro punto di vista, gloriosa amicizia nata tra le fila dell'esercito francese. La realtà è che Paul si mostra anche indifferente al sentimento di amicizia, nonché pronto per sfruttare anche questo: egli è intenzionato a convincere il suo amico a compiere un attentato, l'omicidio di una giovane algerina, che dovrà passare interamente sotto l'occhio della sua macchina fotografica, nella speranza di quest'ultimo di realizzare così il suo *scoop*. Nell'esitazione di Jean sembra esserci anche la consapevolezza che vi sia ben poca amicizia in questa richiesta dell'amico, non motivata da intrinseche ragioni politiche, quanto dalla fredda determinazione di ottenere un

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

successo personale. La scena del delitto è rapida quanto sintomatica: Paul è glaciale, commissiona e “registra” il delitto con la stessa indifferenza con cui torturava i prigionieri durante la guerra. La soddisfazione per la missione portata a termine sarà però breve per l'ex *parà* francese che si vede presto costretto a fare i conti con il precipitare degli eventi: Jean muore, sequestrato dagli algerini all'indomani dell'attentato e a vittoria ottenuta. Paul dovrà affrettarsi ad organizzare la fuga, insieme a Giselle, la moglie di Jean che il protagonista tiene all'oscuro di quanto accaduto al marito, mentre fuori intanto gli algerini esultano. Si arriva dunque alla scena finale: la felicità degli arabi che scendono in piazza riempiendo festanti le strade è un'occasione che il fotoreporter Paul non può lasciarsi sfuggire. Egli va dunque in strada e inizia a scattare fotografie. È indifferente alla gioia degli arabi perché lui non ha mai creduto a quella guerra. Non sente su di sé il peso della sconfitta e perciò sorride e scherza con gli algerini festanti. Tra la folla c'è però anche un algerino che Paul aveva torturato. Gli occhi dell'algerino instillano in Paul un sentimento di paura. Paura, voglia di fuga, non presa di coscienza, questa la reazione del protagonista: Paul Robin è e resterà un individualista, solo con qualche fantasma in più da cui scappare.

IV.2 Robert Klein

Caso esemplare è quello di *Mr. Klein*. La parabola di Robert Klein è certamente la più significativa per quanto riguarda l'indifferenza in Franco Solinas, tema citato apertamente e

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

significativamente nel testo che porta anche in questo caso all'opportunismo: il protagonista è infatti un mercante d'arte nella Parigi del '42. Egli passa la sua, fino a quel momento lieta esistenza tra un mestiere che, nel periodo storico in questione, anni in cui un gran numero di ebrei si trovano costretti a vendere a prezzi molto bassi, appare assai remunerativo quantunque eticamente poco limpido e la gestione di una vita privata passata tra uscite mondane e il rapporto, vissuto con leggerezza e superficialità, con Jeanine (personaggio che gradualmente vediamo emergere: da donna sensuale e un po' insulsa a individuo cosciente e inascoltato che acquisisce, a differenza di Klein, una consapevolezza del momento storico così come di quello personale del suo compagno). La possibilità di ricavare ottimi guadagni pare rappresentare l'unica consapevolezza che Klein ha della condizione degli ebrei in quei giorni che rappresentano la vigilia della "Gran Rafle". E dunque il protagonista esercita la sua professione con fredda, precisa determinazione, non palesando alcun reale coinvolgimento personale in questo, con l'unico scopo di mettere a segno buoni affari: la spietata quanto meccanica logica professionale di Klein è anche in questo frangente il muro che lo separa dalla realtà.

Per uno strano caso di omonimia il protagonista riceve un giornale che circola solo tra gli abbonati, tutti di razza semita, e li informa di ogni provvedimento preso dal governo francese di Vichy nei loro riguardi. Questo accade nello stesso giorno in cui Klein ha appena strappato ad una cifra irrisoria un quadro del pittore fiammingo Adriaen Van Ostade da un ebreo in difficoltà

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

economiche e decisamente in fuga dalla Francia. Nella scena si presenta, in poche battute, Klein e il suo mestiere, la sua compagna Janine e soprattutto il riferimento storico preciso del dodici giugno 1942 ovvero a due settimane dalla “Gran Rafle” del sedici luglio. Il dialogo tra Klein e il venditore ebreo ci pare perfettamente esemplificativo di quanto detto fin’ora: Jeanine si è appena svegliata, cerca il suo Robert ma non lo trova a letto e alzandosi sente il dialogo al piano di sotto. Klein è impegnato sul lavoro.

- Seicento luigi...
- Trecento.
- Lei scherza...
- No...
- In questo caso, preferisco tenermelo.
- Come vuole.
- È facile, con uno obbligato a vendere... vero?
- Ma io non sono obbligato a comprare... e non sono un collezionista. Per me è un lavoro...
- Ma faccia almeno un offerta ragionevole...
- Trecento luigi.¹²⁷

La trattativa è serrata, e resta evidente che Klein conosca o abbia intuito (forse non è la prima volta che un ebreo in fuga si presenta per vendere?) la situazione in cui è costretto il signore che si trova davanti. Klein è un mercante d’arte, lo specifica egli stesso

¹²⁷ Losey Joseph, Franco Solinas, *Mr. Klein*, Einaudi, Torino, 1977, p.8.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

con puntiglio per giustificare la sua offerta irrisoria, ma se in realtà è chiaro dalla reazione dell'altro che il valore del quadro che stanno trattando è di gran lunga superiore, in quanto esperto d'arte Klein sa perfettamente che la sua offerta è ridicola. Perché dunque il protagonista propone e infine impone una cifra che ricopre per meno della metà il valore dell'opera? È evidente che egli sia a conoscenza di quanto succede, ci riferiamo alla contingenza storica, e in quanto buon mercante d'arte, spietato commerciante insomma, faccia rientrare anche le condizioni di chi vende tra i parametri da considerare per ricavare un buon acquisto. Eppure appare altrettanto evidente in tutto lo svolgersi della vicenda, una chiara mancanza in Klein di senso della realtà, quando questo non sia riferito alla compravendita di oggetti d'arte. Robert Klein non riesce e mai riuscirà a capire fino in fondo ciò che gli accade intorno, e più in generale ciò che accade a Parigi in quei giorni, nonostante la ricerca del suo omonimo lo spinga più volte vicino alla questione, fino a portarlo al "Velodromo d'Inverno" nel finale. Nemmeno una volta giunto all'ultima tappa del suo grottesco quanto drammatico peregrinare, Klein darà la percezione di aver compreso in quale situazione si trovi e cosa accada nel velodromo. Questo conferma quanto detto in precedenza: la grande capacità di Klein di svolgere il suo lavoro è il velo che lo separa dalla realtà, non perché egli non veda quanto accade, ma perché i suoi parametri di interpretazione risultano tutti impostati su obiettivi che non vanno oltre la professione. Mentre al di fuori della professione Klein è perso, e perciò fallisce nella ricerca di se stesso e nell'intessere rapporti personali di un certo valore, nel lavoro, nell'esercizio del guadagno,

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

nell'atto opportunistico di sfruttare le disgrazie altrui, l'uomo si trova perfettamente a suo agio.

Al brano sopracitato segue un confronto tra Klein e Janine che testimonia fin da subito dell'assenza di dialogo tra i due. Janine non riuscirà mai a farsi seriamente ascoltare da Klein, proprio perché è quest'ultimo è incapace di ascoltare, e finirà di conseguenza per non recepire nessuno dei segnali che la realtà gli lancerà per farlo desistere dalla sua ossessiva ricerca. Klein non sa ascoltare, in generale è concentrato solo su se stesso, ed è per questo che anche nel momento di massima drammaticità, quando si presenta una via di fuga per il protagonista, quando la situazione appare finalmente risolta poiché l'amico di Klein, Pierre, sembra aver chiarito tutto con un commissario, egli non riuscirà a sentire e senza battere ciglio ascolterà solo il suo nome chiamato dallo speaker. Quella chiamata lo allontana dalla salvezza: Klein si lancia ancora una volta all'inseguimento di sé stesso. La scena è ambientata nella confusione del velodromo. Una voce chiama ad uno ad uno gli ebrei che si dispongono in fila pronti ad essere deportati. Pierre sta sulle tribune.

Pierre si volge verso Robert.
Discretamente, gli fa un cenno con la
mano aperta, e gli strizza l'occhio,
sorridente. Robert non ha il tempo di
rallegrarsene. Un nome scandito in quel
momento lo fa sussultare...

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

VOCE MEGAFONO Robert
 Klein!... Robert Klein!... Robert Klein!...

Robert si è voltato di scatto. Il suo sguardo corre sulla folla finché incontra un braccio che si solleva e un uomo con un impermeabile bianco, che si muove verso le transenne.

Allora, anche Robert si muove in quella direzione. E Pierre, che se ne accorge, cerca di trattenerlo...

PIERRE Robert!... Robert! Fermati...
 Che fai?

Robert si volta un attimo, senza fermarsi...

ROBERT Ecco. Un momento...
 Vengo...

Si mette a correre. Passa tra la folla, facendosi largo con le braccia. [...]

Ecco, adesso ha superato il passaggio, e si confonde nella fiumana del corridoio. Anche Robert supera il passaggio, e ormai, sta per raggiungerlo. Continua a farsi largo. Qualcuno, spinto da lui, si volta. E, a Robert viene meno lo slancio, perché lo riconosce. È l'uomo che gli ha venduto il quadro all'inizio, e che lo guarda con una espressione di curiosità stupefatta.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Robert si è già ripreso. Sposta quell'uomo
bruscamente, e prosegue l'inseguimento.¹²⁸

Il passo mostra anche il venditore che si presenta a casa di Klein all'inizio, ed ecco che la circolarità narrativa si completa: Robert Klein incontra l'uomo sulle cui necessità egli ha speculato, come in *Parà* Paul incontrerà uno dei suoi torturati. In tal caso l'incrocio di sguardi è fugace, ma ugualmente intenso, perché il protagonista sente qualcosa, ha una sensazione, forse un senso di perdita, più probabilmente ha l'amara consapevolezza che la sua ricerca lo ha ricondotto al punto di partenza.

Janine, esasperata, se ne andrà, abbandonando il protagonista al suo egoismo, sul finire della sceneggiatura, quando ormai si è compreso che la ricerca di Klein non è più una curiosità, non più il capriccio di un borghese svogliato di scoprire chi possa mai fargli uno scherzo simile, ma un'ossessione, tesa più che a smascherare l'impostore, a vederne il volto, forse nella segreta speranza che questo sia identico al suo. Il secondo Mr. Klein infatti appare, dalle descrizioni di chi l'ha visto, e nella foto che lo ritrae, uguale al primo: stessa altezza, stessi capelli, sembrerebbe anche stesso viso, poiché tutti confondono i due (tutti ma non chi conosce bene il Klein ebreo). Durante la sua ricerca Klein rintraccia l'appartamento del suo omonimo, e la portiera *in primis* lo confonde, proprio mentre parla con due agenti che cercano l'altro Klein.

¹²⁸ Ivi., pp.132,133.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

PORTIERA Lei è il signor Klein, vero?
Del secondo piano?

Alle sue spalle intanto sono apparsi due
poliziotti.
Robert risponde istintivamente...

ROBERT No signora, mi dispiace. Io
non abito qui.

PORTIERA Mi scusi... Sembrava
proprio lui... La stessa altezza... i
capelli... così snello...¹²⁹

Persino un cane, il cane di Klein II, nel momento in cui il copione abbandona definitivamente i binari di un realismo mai veramente ricercato per entrare in un circuito dal sapore kafkiano nel quale tutto si muove eppure ogni cosa pare stare lì ferma dove la si era lasciata, si presenta da Klein I, reclamando con la sua sola ingombrante presenza, l'appartenenza al nuovo padrone, là dove il vecchio è scomparso. Vi è in questo un continuo ritorno degli stessi elementi, il circolare girovagare negli stessi spazi siano essi effettivi o immaginati: Klein I non trova ciò che cerca, Klein II sparisce, ma resta sempre nei paraggi, la macchina poliziesca opera l'accerchiamento sui due, chiudendo definitivamente ogni via di fuga e tramutando il percorso di Klein I in una bizzarra traiettoria centripeta nella quale il centro sono i rimorchi dei camion pronti a partire per il lager.

¹²⁹ Ivi., p.30.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Tornando alla quarta scena, il protagonista viene descritto, come un uomo di meno di quarant'anni, disinvolto, elegante che nasconde dietro l'ironia dello sguardo un vago senso di disinteresse, o di noia.¹³⁰ Ma noi seguiamo ancora con il momento in cui Klein che era salito al piano di sopra per prendere i luigi d'oro, conclude la trattativa, e torna al piano di sotto dove l'aspetta il venditore che finalmente possiamo vedere: questi è un signore sulla cinquantina, alto e magro, che indossa un vecchio abito grigio e ha tra le mani un quadro. Klein si avvicina all'uomo, che intimorito ripone il quadro. Il protagonista è sorridente più per stile che per mostrare un reale stato d'animo, ecco ancora elementi che ci aiutano a capire il personaggio. Il suo sorriso vuoto, di fronte alla tragedia appare ancora più fuori luogo. Il personaggio di Klein è fuori luogo, avulso, distante.

ROBERT Se almeno si fosse trattato di franchi, invece che di luigi d'oro... certo, fuori di Francia non valgono niente... Ma se le servissero fuori di qui...

L'altro non cede minimamente a quel tono discorsivo e amichevole. Risponde seccamente.

SIGNORE EBREO Non mi servono qui.

¹³⁰ Lo sguardo ironico di Klein è lo stesso di Paul Robin in *Parà*.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

[...]

ROBERT Allora prepariamo la ricevuta.

Si accorge dell'improvvisa esitazione dell'altro. E aggiunge...

ROBERT Una formalità... solo per me.
E resta in cassaforte.

Gli porge un foglio e una penna stilografica.

[...]

Il signore ebreo si siede. Prende la penna. Comincia a scrivere sotto dettatura di Robert.

ROBERT «Io sottoscritto... nome, cognome e indirizzo...»

Si interrompe. Dà un'occhiata all'altro, che sembra nuovamente esitare.

ROBERT Oppure, no... L'indirizzo non ha importanza. Basta il nome e cognome... Ha scritto?¹³¹

¹³¹ Ivi., p. 11, 12.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

La scena prosegue fino al momento in cui Klein trova il giornale. Robert pensa che sia del signore, il quale però mostra il suo. È evidente che quel giornale è lì proprio per Robert Klein, il mercante d'arte. Il signore, beffardamente, lo saluta con un "arrivederla" finendo con l'augurare a Robert buona fortuna. In effetti, il saluto e l'augurio sono segni premonitori del prossimo incontro tra i due che fugacemente avverrà nella concitazione del velodromo.

Il ritrovamento del giornale opera da innesco per la storia. Parte infatti da questo momento un meccanismo che si costruisce sui movimenti dei tre elementi principali della narrazione: per primo il movimento non troppo razionale di Klein I alla ricerca del suo doppio e per nulla preoccupato (disinteressato, indifferente) del fatto che a sua volta altri lo cerchino; per secondo il movimento della macchina del terrore, rappresentata dalla polizia parigina, connivente e complice delle atrocità naziste di quei giorni; abbiamo infine il movimento del terzo elemento, rappresentato da Robert Klein II, un Klein invisibile, costantemente in fuga, protetto a volte dall'omertà di questo o quel personaggio, sempre beffardamente presente nei luoghi in cui è presente anche il primo Klein. Il movimento della polizia a sua volta si estrinseca in due direzioni principali: infatti se da un lato abbiamo l'apparato poliziesco impegnato in generale nell'organizzazione dell'operazione di rastrellamento, dall'altro il discorso passa dal generale al particolare nel momento in cui ci si rende conto che la polizia ora cerca Klein

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

I, ormai identificato come ebreo, ed è lo stesso Klein a dare la spinta a questa seconda ruota dell'ingranaggio.

Di Klein II non si sa niente, e il personaggio prende forma, nell'immaginazione di Klein I così come in quella del lettore/spettatore, favorito dalla graduale giustapposizione di elementi: un piccolo appartamento, una foto, una donna che stava con lui, una sorta di decadente quanto opulenta residenza in campagna, nella quale conosciamo Florence, un'altra amante di Klein II. L'incontro con Florence rappresenta il punto di massima vicinanza tra i due Klein, innanzitutto perché attraverso Florence scopriamo molto della sua personalità, soprattutto comprendiamo che Klein II, per quanto si confermi la somiglianza fisica col primo, è l'opposto dell'altro. Ancora un opposizione netta tra due personaggi: se in parà ci sono Paul e Jean, qui gli opposti sono i due Klein. Klein II è un uomo che lotta per i suoi ideali, che palesa passioni, che lascia il segno, è ateo, legge moltissimo e ama parlare, dibattere contrariamente a come si dimostra il protagonista. Anche Klein I viene descritto da Florence, in base ai tratti somatici: chiaro il riferimento alla scena iniziale del film che richiama immediatamente l'attenzione su ciò al quale non si può essere indifferenti, ovvero la definizione dell'uomo e del suo diritto ad esistere, in base alla fredda disamina dei lineamenti e delle caratteristiche di ordine fisico. L'analisi di Florence ha però altri obiettivi e tuttavia coglie nel segno.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Florence prende, sul letto, la scatola di fiammiferi. Ne accende uno, e illumina il viso di Robert, esaminandolo attentamente...

FLORENCE Gli occhi sono importanti... la bocca... la piega delle labbra... convinzione di superiorità di chi sta più in alto degli altri... amore per la propria libertà... egoismo... uccello...

ROBERT No?!

FLORENCE Da preda.

ROBERT Falco?

FLORENCE Avvoltoio.¹³²

Al termine di questa conversazione Klein II giunge nella villa. Ovviamente non c'è per il protagonista la possibilità di raggiungerlo, ma solo quella di vederlo dalla finestra mentre, dopo un fugace passaggio in motocicletta, riparte. Di Klein II perdiamo definitivamente le tracce nel velodromo. Ovvero nel trattamento abbiamo una certezza là dove invece la sceneggiatura sembra voler giocare col dubbio: solo un Robert Klein viene deportato nel lager nazista, e questi non può che essere Klein I, poiché Solinas ci

¹³² Ivi., p. 58.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

racconta del suo ingresso in uno dei convogli diretto ad Auschwitz. Nella sceneggiatura si chiudono i vagoni e Robert Klein, forse per la prima volta, entra in contatto con la realtà. Anche in questo caso la *Storia*, incurante delle vicende del singolo fa impietosa il suo corso. Nel trattamento manca il simbolico e violento chiudersi dei sigilli descritto invece nelle ultime righe del copione, ma siamo altrettanto certi del fatto che Robert Klein sia finito su quel vagone così come lo siamo leggendo il finale del copione definitivo o vedendo il film di Losey. Proseguendo con uno sguardo al trattamento, Solinas alterna la narrazione della vicenda con delle lettere, immaginiamo scritte di suo pugno ma direttamente calcate da documenti storici, che testimoniano dell'organizzazione dell'operazione di rastrellamento. Il trattamento si conclude con una lettera, nella quale un educato quanto formale funzionario tedesco, sollecitato, informa della presenza di un solo Robert Kleine¹³³ nel convoglio.

Gentile signore,

[...] sollecitato dal suo direttore, ho fatto quanto in ogni mia possibilità per soddisfare la sua richiesta. Dall'indagine più accurata è risultato che a bordo del convoglio giunto in Germania, dopo l'operazione del Velodromo d'Inverno, esisteva senza alcun dubbio un solo Robert Kleine. Il suddetto era catalogato regolarmente nelle liste di arresto e nulla è stato possibile fare a riguardo. Non sono riuscito a

¹³³ Il cognome Klein, nel trattamento è Kleine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sapere se si trattasse della persona a Lei amica o di un suo omonimo perché questo esulava completamente dalle mie possibilità e inoltre temo di non aver ben compreso il senso di questa fantomatica storia. Attualmente egli deve trovarsi in un campo di lavoro all'interno della Germania, probabilmente Auschwitz, o Dachau.

Lieto di aver fatto cosa gradita a Lei e al suo signor direttore, mi permette di porgerle i miei

più sentiti saluti.¹³⁴

A questo punto è evidente che il piano del secondo Klein ha funzionato perfettamente. Egli, eroe, forse partigiano, ebreo e per cui implicato in prima persona in quanto accade, sparisce, si rende irreperibile, cerca un sostituto che renda meno evidente la sua scomparsa e lo trova, punendo il suo omonimo, mercante spietato, dunque profittatore. Siamo di fronte, come si noterà anche in *Parà*, a una forma di contrappasso per cui l'opportunismo è punito e i ruoli si ribaltano. Un ribaltamento dei ruoli del quale il protagonista non si rende mai conto, favorendolo.

La descrizione del protagonista che si ricava dal dialogo iniziale lo pone innanzitutto, per atteggiamenti, portamento e lineamenti fisici, in piena consonanza con Paul di *Parà*. Klein si giustifica, come se non sapesse quali sono le ragioni per cui il signore sulla cinquantina è andato a casa sua a proporgli il quadro.

¹³⁴ Franco Solinas, *Vento di primavera*, trattamento, p.51. Testo dattiloscritto, reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solina, 51 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Ragioni che dimostra di comprendere benissimo quando, nel dettare il testo di una ricevuta pro-forma, tranquillizza il signore sulle finalità della stessa.

Ma ecco come oltre all'opportunismo, anche l'indifferenza opera in Klein: ricevuto dunque il giornale, Robert decide di andare a segnalare l'errore, forse per scrupolo, forse per paura, certamente infastidito dal fatto di essere confuso per un ebreo. Klein I appare sì infastidito, ma non perfettamente conscio di quali conseguenze lo strano caso di omonimia possa comportare. Tuttavia riconosce nell'essere ebreo una colpa di cui egli è innocente. Prima passa alla sede del giornale e successivamente si presenta di fronte ad un funzionario della prefettura, ufficio "affari ebraici". Troverà ad accoglierlo, il dubbio: essere sospettato di far parte della razza semita è un'ipotesi di reato che si paga a caro prezzo. Da questo gesto si innesca il secondo meccanismo, quello delle indagini su di lui e la parallela indagine di Klein nel tentativo di scoprire chi sia il suo omonimo, chi sia l'altro Klein. Volendo leggere tra le righe della sceneggiatura sarebbe corretto notare come l'indifferenza del primo Klein si sia spinta a tal punto da trasformare il Klein ebreo in un fantasma, una presenza invisibile che sembra fungere da coscienza negata per Klein I il quale in questo caso la insegue, in un gioco in cui proprio il primo Klein da inseguitore diviene preda della macchina che razionalmente prepara il rastrellamento degli ebrei e Klein II diventa un desiderio che non sarà mai soddisfatto. La realtà investe in pieno Robert Klein, come avviene per Paul Robin in *Parà*, trascinandolo dietro di sé sul convoglio dei deportati

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

in cui è entrato inseguendo la chimera del secondo Klein, un'ombra della quale non si saprà più niente. Per Robert Klein si chiudono i sigilli, e definitivamente la possibilità di tornare alla realtà, l'indifferenza lo accompagna sino alla fine.

Allo stesso modo in cui per Paul in *Parà* giunge la paura, buon motivo per riconsiderare le sue scelte o per scappare ancora una volta dalle proprie responsabilità, per Robert Klein sopraggiunge la follia: la perdita di contatto dalla realtà prende progressivamente le sembianze di una follia persecutoria inarrestabile. Non più l'efficienza del mercante d'arte, ma l'irrazionalità di chi vaga alla ricerca di una chimera e finisce per perdere sé stesso. In Klein svaniscono infatti progressivamente le consolidate certezze, il suo *charme*, prima in privato e poi agli occhi di chi gli sta vicino, e con questo egli perde anche una delle qualità che fin dall'inizio gli si riconoscono, ovvero quella di mantenere perfettamente le apparenze, attraverso un atteggiamento vivo, brillante, ma in realtà privo di contenuti. Le sue scelte non sono facilmente comprensibili dagli amici e tanto meno da Jenine, anche perché egli non dialoga se non con se stesso, rendendo partecipe il lettore spettatore dei suoi pensieri sino alla deriva più estrema. Paul ha quindi paura, là dove Klein non è in grado di averla: non avverte neppure il pericolo e si annulla nell'altro con naturale autodistruttività.

Il trattamento *Vento di Primavera*, di fatto un racconto lungo, rende ben più esplicito il carattere allucinatorio della vicenda,

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

focalizzando interamente lo sguardo sulla pigra esistenza del protagonista trasformata in un gioco di inseguimenti ed equivoci. L'attenzione di Klein si sposta dunque dal proprio interesse per andare a cercare *l'altro* che fino ad allora aveva ignorato. Resta tuttavia il paradosso per cui Klein che vive in contemporaneità spazio temporale con l'evento della "Gran Rafle" e non può non accorgersi delle vessazioni ai danni degli ebrei, continui a inseguire il suo omonimo che pare un'ombra e ha tutto l'interesse a sparire, dimostrando in questo grande capacità di indagine e di scavo che però non si riflette sulla sua vita sociale. Se Klein II è la coscienza, per Klein I questa ricerca è una forma di espiazione, un'esorcizzazione del rimorso rimosso, per lo meno dell'ombra di quel rimorso che probabilmente è la grande colpa dei parigini "per bene" in quei giorni, che certamente deriva dalla condotta di Klein nei confronti della tragedia in atto. Parallelamente alla ricerca di Klein però la *Storia*, anche in questo caso e non potrebbe essere altrimenti in Solinas, fa il suo corso: le immagini suggerite dallo sceneggiatore descrivono atti burocratici, riunioni, bollettini di polizia e movimenti che annunciano la preparazione dell'operazione "Vento di Primavera", consistente in una retata tesa a radunare gli ebrei nel "Velodromo d'Inverno" per la successiva deportazione, il tutto attraverso scene e rappresentazioni oggettive di quanto si mostra. Il ritmo dell'azione nasce dunque sul contrappunto della affannata, cavillosa quanto goffa indagine di Klein e del progressivo cerchio che gli apparati di stato chiudono intorno agli ebrei e di riflesso del cerchio che Klein chiude attorno a sé stesso finendo per cadere grottescamente quanto drammaticamente nella rete della

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

polizia. Questo uno dei tanti momenti, che si alternano all'azione di Klein, rendendo conto dei movimenti della prefettura. In questo caso, si calcolano i tempi necessari a concludere rapidamente il rastrellamento.

Prefettura. Sala delle riunioni. Interno giorno

La grande carta di Parigi, che copre un'intera parete, è attraversata da una serie di frecce, che convergono in uno stesso punto. Sul tragitto di ogni freccia, un ufficiale sta segnando i tempi che man mano, ricava da un quaderno che ha tra le mani...¹³⁵

Per volontà di Losey, la sceneggiatura definitiva inizia con una scena scritta e ideata da Solinas senza una precisa collocazione. Per Losey, senza questo inizio il film non avrebbe avuto lo stesso significato.¹³⁶ In uno studio medico un dottore detta alla sua segretaria i dati relativi alla paziente che sta esaminando. La donna è nuda nel mezzo della stanza e i modi del medico sono quelli «di un sensale di bestiame che, al mercato, esamina una mucca o un cavallo prima di deciderne l'acquisto»¹³⁷: l'esame deve decidere dell'appartenenza della donna all'etnia ebrea. Così la sceneggiatura introduce lo scandalo di ciò che accadeva nella Francia di Petain e

¹³⁵ Losey Joseph, Franco Solinas, op. cit., p.92.

¹³⁶ Cfr. Michael Ciment, *Le livre de Losey*, Editions Stock, Paris, 1979. (trad. It. *Il libro di Losey. Un dialogo autobiografico*, Bulzoni, Roma, 1983) p.364.

¹³⁷ Losey Joseph, Franco Solinas, op. cit., p.1.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

la completa indifferenza di un'intera popolazione, e della città di Parigi. La scena iniziale è un simbolo, ma anche un presagio, uno dei tanti richiami al tema che sono disseminati nella sceneggiatura. Si vedano a questo proposito due scene nelle quali si parla chiaramente di indifferenza. La quinta scena, che segue quella in cui Klein compra il quadro e successivamente trova il giornale, si svolge in una sala d'aste. Il banditore descrive un tappeto:

BANDITORE Azzurro...

L'indifferenza: una linea retta sospesa nel cielo...

Bianco... La crudeltà: un angolo acuto, con il vertice conficcato per terra...

Nero... L'arroganza: una piramide, con la base sprofondata nel mare...

E viola... L'avidità: una serie di cerchi concentrici all'infinito...

Ci sono tre file di poltroncine per il pubblico.

Robert Klein è al centro della seconda. Appare distratto. Le parole del banditore sembrano fargli da sottofondo per altri pensieri.

BANDITORE Nel tondo centrale, poi, è raffigurato il rimorso; un avvoltoio, con il cuore trafitto da una freccia, che continua a volare...¹³⁸

¹³⁸ Ivi., p.15.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Da questa scena si ricavano le principali caratteristiche di Klein: arrogante, avido, indifferente, e per questo, di riflesso, crudele. Inoltre ecco rappresentato il rimorso, attraverso un avvoltoio, figura che ritorna, come già abbiamo visto nel momento in cui Florence descrive Klein paragonandolo appunto a quell'animale. È singolare che l'avvoltoio stia a simboleggiare il rimorso, perché pare chiaro fin da subito che Klein non sembra avere alcun rimorso. O meglio, il motivo non gli è estraneo ma sembra anch'esso lasciarlo indifferente. Il rimorso fa paura, Klein è in realtà pieno di rimorsi, e la ricerca del suo omonimo rappresenta il tentativo dell'avvoltoio di "continuare a volare seppur con il cuore trafitto".

Qualche tempo dopo, Robert Klein si trova nella necessità di dover raggiungere il padre a Strasburgo per cercare dei documenti che chiariscano le proprie origini. Il padre di Robert, vecchio, corpulento e su una sedia a rotelle, percorre il viale di un giardino pubblico spinto da un signore, magro e un po' meno anziano. Robert, silenziosamente si sostituisce al signore che lo riconosce e sta al gioco inserendosi nella conversazione:

PADRE DI KLEIN L'indifferenza
 è come un mare immobile... piatto...
 intorno a un uomo, che affoga... . È
 come un gregge di pecore, che brucano
 l'erba tra le rovine di un villaggio... o
 come un verme, che passeggia su una
 ferita putrefatta...

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Robert sorride, nel ritrovare lo stile e l'enfasi del padre. Mentre con una mano spinge la carrozzella, con l'altra prende una sigaretta di tasca e l'accende...

PADRE KLEIN No... uno può essere avaro... ipocrita... Egoista... tutto! Ma sempre consapevole!...

ROBERT Il risultato è lo stesso.

[...]

PADRE KLEIN Purtroppo, no... hai mai sentito parlare di rimorso?

[...]

ROBERT È come un avvoltoio trafitto da una freccia...

E aggiunge con una vena di cinismo

ROBERT ...che *però* continua a volare.¹³⁹

Ecco richiamata ancora una volta l'immagine dell'avvoltoio, e con essa il rimorso. Il discorso è in realtà una parte di una qualche conversazione che il padre sta intavolando con l'amico che lo

¹³⁹ Ivi, pp.68, 69.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

spinge. Ma come spesso accade in questo copione, i riferimenti arrivano quasi casuali, non richiamati ma spontanei. Il padre di Klein aggiunge argomenti al discorso sull'indifferenza e sottolinea, a rafforzare la nostra tesi, che non può essere del tutto inconsapevole una scelta di indifferenza e egoismo. Sembra dunque riferirsi al figlio, anche quando si ritorna sul rimorso. Rimorso di chi poteva e non ha fatto in quei terribili giorni, ma rimorso anche di Klein il quale tuttavia sorride, e anche in questa occasione non coglie il riferimento, non sa ascoltare, non rivede sé stesso nelle parole del padre, anzi, tenta di confutarlo ripetendo quanto ha sentito prima durante l'asta e lo fa più per il piacere di imitare il padre e "giocare" con lui che per un reale interesse a partecipare alla conversazione. Ciò nonostante, anche in questo caso le sue parole rientrano nel discorso di definizione dell'indifferenza di Klein: l'avvoltoio/rimorso ha il cuore trafitto, ma, sottolinea Klein, continua a volare. Rapportando il discorso alla vita di Robert, si potrebbe dire che egli consideri il fatto di continuare a trascorrere una vita agiata, un motivo abbastanza valido per sopportare il rimorso delle sue ciniche speculazioni e più universalmente della sua cecità sociale.

A questo punto Robert viene riconosciuto dal padre e imposta il motivo della sua visita genericamente sulla nostalgia, trovandosi costretto presto ad ammettere che c'è un vago problema di origini da risolvere, di fronte allo scetticismo del padre. Siamo ad un crocevia, Robert ammette il problema di origini, e nonostante minimizzi, la descrizione della scena in questione e di quella

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

successiva ce lo mostrano invece impegnato a risolvere quanto prima il fastidioso equivoco e perciò comunque consapevole del fatto che quel piccolo problema di omonimia possa convertirsi in un impiccio ben più pericoloso. Questo testimonia di un contatto, seppur sempre legato alla sua persona, tra Klein e la realtà. I rari, fugaci contatti di Robert con il mondo reale e la contingenza storica sono dei piccoli momenti di respiro, delle parentesi brevi proposte con voluta frammentarietà a voler sottolineare maggiormente la distanza tra il soggetto Klein e quanto gli sta intorno. Non è un caso che la scena si chiuda con il ritorno di Klein all'ossessione per il suo omonimo nel momento in cui egli interroga il padre sulla possibile esistenza di un altro Robert Klein, ricevendo in risposta un secco "no". La reazione preoccupata del padre ha comunque un effetto, non forse su Klein ma di certo sul lettore/spettatore: la sceneggiatura, insieme al suo protagonista, continua nel progressivo astrarsi dal realismo e con il prendere la forma di una favola densa di simboli e rimandi. Paradossalmente il pericolo per la vita di Klein si fa sempre più reale e concreto e le parole del padre funzionano da ulteriore condanna del comportamento del figlio e sono altrettanto premonitrici di un destino di morte del quale si avverte man mano sempre più la presenza. La morte di Klein I arriva graduale come graduale è la sua mimesi con Klein II. Infatti, pur non mostrando alcuna empatia per il suo omonimo, di fatto un perseguitato, egli ne ripercorre i passi, vivendo nei luoghi dove il Klein ebreo ha vissuto, parlando con i suoi amici, con la sua compagna, fino a prendersi cura di quello che ha tutta l'aria di

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

essere il suo cane per poi appropriarsi del destino di Klein II, ovvero la deportazione.

IV.3 Gli avventurieri: da Walker ai mercenari del western

Il tema dell'opportunismo sociale e dell'indifferenza come antidoto al rimorso, lo si è già detto ma in questo caso giova ricordarlo, percorrerà come un filo rosso tutte le sceneggiature di Solinas. L'indifferenza è frutto di una logica "essenziale", mirata al guadagno, fondata sull'utile personale e, soprattutto, sul rifiuto di qualsiasi responsabilità storica. Una cecità quasi invocata, come unica strada verso il sollievo dal peso a volte insopportabile della *Storia*, se è vero che comunque, ogni personaggio di Solinas ha le sue responsabilità, più o meno dirette, proprio in ciò che accade: così se Paul torturò gli algerini, certamente meno responsabile ma non meno colpevole è il comportamento di Klein, così come sono invece responsabili e colpevoli i piani di William Walker.

Proprio l'atteggiamento di Walker in *Quemada* è spia di quell'indifferenza. Egli è insofferente verso il destino di Dolores e della sua gente. Si libera con poche parole delle responsabilità che invece lo investono. Di fronte ad un villaggio distrutto, anche Walker, come Paul, crolla. Lo sguardo di Dolores, come lo sguardo dell'algerino su Paul in *Parà*, si ferma sull'avventuriero inglese e lo interroga muto. Dolores lo fissa e non dice nulla, tuttavia Walker conosce il significato di quello sguardo perché deve riconoscere a sé

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

stesso le sua responsabilità. Un bambino, nudo, impaurito e affamato, sembra essere l'unico superstite del villaggio. Lo sforzo di Walker a preservarsi attraverso l'indifferenza è inutile, reso vano dalla presenza di Dolores che scardina il muro dell'efficienza e colpevolizza l'inglese.

William non riesce più a considerare tutto questo come una situazione oggettiva, che non lo riguardi.

Sente su di sé lo sguardo di José Dolores. Non può fare a meno di voltarsi verso di lui. Incontra quegli occhi fissi, fermi senza espressione, e non sopporta più. Ha uno scatto esasperato. Spinge il cavallo. Raggiunge José Dolores. Lo afferra per la camicia, lo scuote. La sua voce è contratta...

WILLIAM

Stammi a sentire, negro...

Si interrompe, si rende conto, riesce a controllare la sua voce e riprende...

WILLIAM

Stammi a sentire... la guerra non l'ho inventata io. E, in questo caso, non l'ho neanche cominciata. Quando sono arrivato qui vi stavate già scannando tra voi. Quindi..."

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Walker denota dunque totale assenza di solidarietà umana. La sua reazione, insolitamente rabbiosa e scoordinata, è il riconoscimento della colpa. Riconoscersi responsabile, senza ammetterlo, ma sentendolo nel profondo, ha una prima immediata conseguenza.

William rimane inerte, bloccato dallo stupore. Il suo sguardo ha perso la sicurezza di sempre. [...] È come se si sia rotto qualcosa dentro di lui. Non parla, non reagisce.¹⁴⁰

Si noti come l'epilogo di questa scena sia molto vicino al finale di *Parà*, in cui anche lo sguardo di Paul si immobilizza di fronte alle colpe e alle responsabilità. Allo stesso modo lo sguardo di Robert Klein si immobilizza sui sigilli che si chiudono, facendosi forse per la prima volta consapevole. Sono dunque gli occhi, lo sguardo, il principale segnale di un cambiamento, di una falla. Gli occhi degli opportunisti, indifferenti, che da ironici e un po' annoiati nel caso di Paul Robin e Robert Klein, e da cinici e determinati nel caso di Walker (la sua indifferenza, come abbiamo già notato, è di carattere opposto) si fanno immobili e incerti, denotando anche un deciso quanto tardivo cambiamento nell'atteggiamento. Nella sceneggiatura, il personaggio di Walker ha

¹⁴⁰ Franco Solinas Giorgio Arlorio *Quemada*, 1969, pp.238, 239, 240. Sceneggiatura, testo dattiloscritto di 264 pagine, reperibile presso la PEA – Roma, presso la Biblioteca Luigi Chiarini e, in copia fotostatica, presso l'archivio del Fondo Franco Solinas.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

due momenti, e due atteggiamenti contrapposti. In un primo tempo egli pare, a ragione, del tutto partecipe dello scontro tra il colonialismo inglese e lo schiavismo spagnolo, più progredito il primo, teso verso la colonizzazione commerciale e verso la concessione di taluni diritti al colonizzato, *in primis* l'abolizione della schiavitù, più oppressivo il secondo, in primo piano nell'esercizio di ingerenze sia dal punto di vista politico che religioso. Walker deve sfruttare il malcontento latente nella popolazione dell'isola di Queimada, creare i presupposti per una rivoluzione e cavalcarla per instaurare un regime economico sotto la bandiera inglese. Nella seconda parte del copione, dieci anni dopo il primo contatto tra Walker e Dolores, William Walker è decisamente cambiato: le idee in cui l'avventuriero ha creduto si sono rivelate fallimentari e tutto si è ridotto a una questione economico-finanziaria. Se già il primo Walker è estremamente efficiente e sfrutta opportunamente la situazione politica, è il secondo Walker che si mostra indifferente, ormai schiacciato dal tempo e dai rimorsi, meno opportunista, quasi pentito. Piuttosto che riconoscere l'infondatezza di un'idea, quasi tutti i personaggi bianchi di Solinas preferiranno trincerarsi nel loro cinismo e la loro fine ha spesso il sapore del suicidio quasi annunciato.

Per concludere, anche altre figure richiamano ancora a Paul Robin, primo indifferente opportunista della lunga serie di Solinas. Del tutto simile alla parabola di Walker è quella di Bill Tate in *Quien Sabe?*, sceneggiatura che precede di due anni *Quemada*, ma che pare un esperimento preparatorio per quest'ultima. Di certo è evidente

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

che lo schema sia lo stesso, e altrettanto evidente risulta una certa vicinanza tra i due “occidentali”. L’opportunità di Tate è una *summa* di quello di Paul e Walker. Come in Walker, per lo meno per quel che riguarda la prima parte di *Quemada*, la fiducia di Tate verso il suo grande paese, gli Stati Uniti d’America, non è mai messa in discussione, quanto invece confermata dai suoi sguardi silenziosi e non sempre benevoli verso una realtà che egli certo considera barbarica e una lotta, la rivoluzione messicana, per la quale non nutre alcuna simpatia e che intende sferzare. Tate è infatti in Messico con l’intento di fermare la rivoluzione e ucciderne il leader, per fare ciò sfrutta l’amicizia di El Chucho, che lo conduce comodamente al cospetto del suo obiettivo. Anche se appare convinto delle ragioni politiche del suo gesto, la motivazione principe del suo agire è il denaro, in quanto agente al soldo degli statunitensi, proprio come Walker è prima al soldo della corona inglese e poi pagato dalle multinazionali dello zucchero. Il denaro, il guadagno, è un tema che ricongiunge Tate anche a Paul Robin e Robert Klein quanto a Bill Douglas in *Il mercenario*, un personaggio ricalcato su Tate, ma che non condivide, con Tate e con gli altri opportunisti, nella sceneggiatura, un destino di morte (abbiamo tutti i motivi per credere che in sede di soggetto doveva esserci la morte dell’antieroe, o comunque un epilogo che ne rappresentasse la sconfitta che si è perso con la stesura del copione in favore di un accentuazione del carattere picaresco dei personaggi, e di una predominanza degli stilemi tipici degli western all’italiana, portando così alla perdita del fulcro centrale della storia). Destino di morte che invece investe il dottor Henry Price in *Tepepa*, che si ritrova nel

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Messico della rivoluzione per questioni personali (vendicare il delitto della sua amata), mostrandosi totalmente disinteressato ai temi della rivoluzione e dunque in difetto. Il dottore viene infine ucciso da un ragazzino (la parabola è la stessa che percorre Bill Tate, e dunque parallela anche a quella di Walker). Il simbolismo richiamato dalla scena è facile ma tuttavia ancora esemplare di ciò che accade agli opportunisti, che non sono quindi in grado di interpretare esattamente quanto gli accade attorno, unicamente interessati a realizzare i propri interessi. Un *peone* interroga il ragazzino sul perché ha voluto uccidere il dottor Price. La risposta del ragazzino richiama l'inizio del film, rappresentando dunque ancora una volta la chiusura di un cerchio (per Klein sarebbe più corretto parlare di un labirinto) attorno al quale si sviluppa la vicenda dei personaggi di Solinas, a partire da Squarciò.

- Porquè? No te gustava el gringo?
- No, al gringo no le gustava el Mejico¹⁴¹

Infatti, il dottor Price al suo arrivo in Messico (un arrivo che è identico a quello di Paul Robin, di William Walker come di Bill Tate) aveva incontrato un ragazzo il quale gli ha posto una semplice domanda probabilmente con l'intento di dargli il benvenuto: «le gusta el Mejico señor?»¹⁴² ottenendo in risposta uno stizzito “no”. Questa stessa scena iniziale, si ripete in *Quien Sabè?* copione scritto

¹⁴¹ *Tepepa*, regia di Giulio Petroni, scritto da Ivan Della Mea e Franco Solinas, 1968.

¹⁴² *Tepepa*, cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

appena un anno prima. Bill Tate entra in scena in una stazione ferroviaria, mentre prende un biglietto (si noti, a sottolineare ancora la circolarità della narrazione, che Tate morirà andando via su un treno) e il bigliettaio gli pone la stessa domanda.

BIGLIETTARIO

Le gusta Mexico, señor?

Bill Tate ritira il resto, e, allontanandosi, risponde con voce neutra, svogliata:

BILL TATE

No. Non mi piace.¹⁴³

Ecco ancora l'opportunist, indifferente, sempre lo stesso opportunist politico e sociale che, di copione in copione, si muove per buona parte della filmografia di Franco Solinas confermandosi quale tratto decisivo della rappresentazione del mondo nelle sceneggiature dell'autore sardo.

¹⁴³ Franco Solinas, *Quien Sabe!*, op. cit. p.3

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

V. La vita vista dagli occhi di uno stupido

ovvero *La vita è come un treno, come un treno...*

La sceneggiatura *La vita è come un treno, come un treno...* fu scritta da Franco Solinas subito dopo *Queimada* (1969). La copia consultata reca la data del 1 aprile 1971¹⁴⁴. Rispetto all'*opera omnia* di Solinas, siamo di fronte ad una sceneggiatura che ha una genesi particolare poiché il testo è stato scritto in due mesi, quasi per gioco, senza rigide scalette e con la massima libertà creativa. Probabilmente è questo uno dei motivi che fa di *La vita è come un treno*, un'opera non del tutto riuscita, a tratti squilibrata o almeno assai perfettibile dal punto di vista delle strutture narrative. È chiaro che il precoce fallimento del progetto deve aver impedito le successive revisioni alle quali Solinas non ha mai rinunciato, e dunque la giustapposizione dell'ingente quanto interessante materiale narrativo che costituisce questo copione.

Il film non fu realizzato per tre precisi motivi: innanzitutto vi erano le indecisioni del produttore Grimaldi, che aveva in cantiere un soggetto molto simile, ovvero *C'era una volta in America* di Sergio Leone. In seguito il copione passò comunque nelle mani di due importanti registi americani, Sam Peckinpah e Arthur Penn, i quali disperarono sulla fattibilità del progetto poiché il messaggio politico che ne scaturiva, la feroce satira incarnata soprattutto nella figura

¹⁴⁴ Cfr. Franco Solinas, Giorgio Arlorio, *La vita è come un treno, sceneggiatura*, op. cit., p.1.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

del protagonista Jeremia McGuire risultava eccessivamente indirizzata nei confronti degli Stati Uniti. Inoltre tale satira era rivolta da due stranieri, Arlorio e Solinas, già autori di un film come *Queimada* che aveva suscitato le critiche degli USA che anche in quell'occasione si sentirono tirati in ballo sul piano politico¹⁴⁵. Il terzo motivo, di natura strettamente creativa, erano le esitazioni dello stesso Grimaldi rispetto all'ultima parte della sceneggiatura, che scende su un piano fortemente melodrammatico, perdendo la freschezza della parte iniziale.

Il progetto recupera, almeno nella parte iniziale, a nostro parere il momento migliore dell'opera, il genere western. Se il western di Solinas sempre si è presentato come mezzo per denunciare l'imperialismo americano sotto forma di neppure troppo sottile metafora, in questo caso esso rappresenta il superamento del western politico con un deciso avvicinamento verso la commedia e l'uso indiscriminato della violenza non come risultante di un disagio politico quanto come unico modo conosciuto per risolvere qualsiasi diatriba. Siamo insomma di fronte all'estremizzazione del selvaggio west proposta in una modalità che recupera più gli stilemi del western leoniano che le gli ideologici incroci propri precedenti lavori di Solinas, come dimostra il surreale quanto drammatico dialogo che inscenano Jeremia e suo fratello Bill nella scena del treno, vera e propria presentazione del protagonista fin'ora avvolto in una sorta di misteriosa nuvola che ce lo fa vedere come un silenzioso, minaccioso quanto ridicolo residuo

¹⁴⁵ Cfr. Intervista a Giorgio Arlorio in Paola De Martino, op. cit. pp. 208, 209.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

di una vita rurale, lontana nel tempo. Il western è però esclusivamente un punto di partenza, non a caso ci troviamo in una stazione, nella quale si attende un treno. Ciò segna l'arrivo della modernità e dunque di una civiltà, e l'abbandono della staticità nel quale l'eroe, Jeremia McGuire, ha vissuto fino ad ora, dimostrando infatti in tutto il corso della storia di non avere alcuna familiarità nel considerare gli spazi che non siano inerenti alla geografia locale del Colorado, o probabilmente solo di alcune zone dello stato americano. McGuire, dalle aperte praterie, dalle stazioni abbandonate, dalle interazioni selvagge in un ovest senza regole, passa alla civiltà della parte metropolitana degli Stati Uniti. Se non è dunque il recupero del western a rappresentare il momento politico del copione, lo sono invece i suoi successivi sviluppi che portano il lettore/spettatore a rapportarsi col *gangster movie*, con la commedia degli equivoci e, seppur brevemente, con il *war movie*. Questi tre momenti della sceneggiatura, sono dunque invece i portatori del messaggio politico, che una volta presentato il protagonista, si estrinseca su vari binari, proponendoci però sempre un Jeremia che, questa volta sì sulla stregua dei *peones* di Solinas, si muove, anche attorno a temi di rilevanza politica, per istintività, non raggiungendo mai la capacità di riflettere oltre il lato pratico, fisico, materiale.

Inizialmente il titolo della sceneggiatura sarebbe dovuto essere *Colorado*, e l'idea era quella di raccontare una vicenda strettamente legata a quell'inizio western. In seguito la struttura del racconto andò sempre più articolandosi e ampliandosi, consigliando ai due autori di palesare fin dal titolo la metafora del film: lo spunto

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

di partenza del copione arriva da un racconto minore di Checov il cui tema era la vita vista dagli occhi di uno stupido¹⁴⁶. Franco Solinas e Giorgio Arlorio immaginarono dunque che il tema potesse essere rappresentato dal passaggio d'epoca, un passaggio che da temporale si fa anche spaziale, sulla pelle di un uomo fuori epoca, uno straniero del suo tempo, legato al costante ricordo di un passato che non ritorna, simboleggiato dal luogo della sua nascita, *locus amoenus*, il Colorado. Potremo collocare cronologicamente la vicenda narrata nella sceneggiatura in un arco di tempo che a partire dalla fine dell'ottocento procede fino agli anni che immediatamente seguirono al primo conflitto mondiale. La sconfitta del bandito che si perde nella modernità che non è allenato a comprendere è dunque il motivo strisciante di ogni scena, la progressiva scomparsa di un mondo conosciuto a favore del nuovo rappresentato da una serie di incontri-scontri con vari personaggi, si sviluppa all'interno di una narrazione dal sapore ancora picaresco e della parodia ma con risvolti che oltre ad investire l'ambito della ricostruzione storica, sfociano nel tragico. Al centro di questo di questo intricato conflitto del protagonista col divenire del mondo, vi è il treno, quale simbolico non luogo, il mezzo attraverso il quale i due autori, accompagnano il lettore spettatore nelle diverse fasi della storia, ma anche nei diversi momenti narrativi, e ambiente nel quale Jeremia sembra ancora ritrovare una sua dimensione (oltre al treno, vediamo che Jeremia ritrova una funzione allorché lo si vede impegnato in guerra). La situazione storica è dunque di passaggio,

¹⁴⁶ Ivi, p. 208. Non si è riusciti a risalire al racconto.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

un passaggio epocale ripreso poi nella scrittura di altri due copioni inediti: *Il Cormorano* e *La Battaglia*.

Il passaggio si esprime dunque su due livelli: la crescita e l'invecchiamento dei personaggi, nonché l'alternarsi di vicende storiche riconoscibili suggeriscono il livello temporale (accentuato talvolta da salti ellittici del testo), mentre dal punto di vista spaziale seguiamo l'antieroe Jeremia dal Colorado fino a New York, tra treni, e automobili.

Vanoye¹⁴⁷, nella sua ricerca di schemi che valgano come archetipi per la maggior parte delle storie raccontate nel cinema, individua nell'Iliade e nell'Odissea, alcune delle principali fonti di ispirazione. Queneau, a questo proposito oppone la differenza tra le odissee, "storie orizzontali", e le iliadi, "storie verticali", delle ricerche di un tempo perduto¹⁴⁸. In questo senso possiamo considerare *La vita è come un treno* come precisamente rientrante in questa suddivisione, abbracciando però entrambi i poli: se la storia orizzontale, l'Odissea, postula un viaggio, un cammino, uno spostamento da un punto al quale non si farà ritorno verso un altro, nuovo che costituisce anche un cambiamento nel protagonista; la storia verticale, l'Iliade, comporta il ritorno ad un punto, il continuo muoversi su se stessa (a partire da *Squarciò* e in quasi tutta la sua filmografia, potremo affermare in tal senso che Solinas ha scritto

¹⁴⁷ Francis Vanoye, *Scénarios, modale, modèles de scénario*, Nathan, Paris, 1993, pp. 31,32.

¹⁴⁸ Cfr. Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonier*, Gallimard, Paris, 1962, (trad. It. Segni, cifre, lettere, Einaudi, Torino, 1981.)

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

solo storie verticali, e di fatto, proprio il personaggio di Squarcìo ha in sé molta di quella incapacità d'adattamento alla modernità propria di Jeremia). Se le iliadi evocano un luogo chiuso, uno spazio delimitato in cui si deve entrare e da cui si deve uscire (si pensi a questo proposito alle opposte condizioni di Ali e Mathieu in *Algeri*, o a quanto accade ai due Klein di *Mr. Klein*, solo per citare le figure maggiormente esemplificative), le odissee sono viaggi, peregrinazioni abbellite da incontri e avventure, tesi verso un obiettivo lontano, che sia esso esterno o interno al personaggio. Vista la costante presenza del treno e gli evidenti salti spaziali della sceneggiatura, è chiaro dunque individuare la struttura orizzontale, ma il non cambiamento del personaggio, la sua costante immobilità verso ogni nuova realtà, accompagnata dal desiderio ossessivo del ritorno al *locus amoenus*, costituiscono invece gli elementi che porteranno infine a ritrovarsi al punto di partenza, ovvero il treno, un treno diretto in Colorado. Il luogo agognato sarà il Colorado, mentre il veicolo materiale e narrativo è il treno. Jeremia non rivedrà mai la sua terra, non farà mai ritorno al *locus amoenus*.

Le stazioni, in questa ricostruzione spaziale e narrativa, diventano il punto nevralgico della narrazione, *non* luogo di effettivo passaggio da un ambiente ad un altro, addirittura da un tempo ad un altro, e centro nel quale i generi della narrazione si passano il testimone. Come, lo ripetiamo perché ci pare in tutto il nostro discorso un punto di centrale importanza, in un continuo ripetersi, anche questa sceneggiatura inizia in una stazione. Stazione che nei copioni più atualizzati diventa l'aeroporto ma cambia ben poco

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

nell'espressione del concetto di punto transitorio, luogo di passaggio.

V.1 L'arrivo del treno e l'allontanamento dal West

La scena che apre la sceneggiatura, quasi sulla stregua di quella che poi sarà l'apertura di *Mr. Klein*, appare isolata al resto della storia e, inserendo in breve alcuni elementi (le divise dei soldati di fine ottocento, la bandiera statunitense) che fungono da riferimento storico temporale e spaziale per l'intera vicenda, introduce in un contesto ben delineato.

Un plotone di soldati presenta le armi. Soldati americani, divise fine ottocento. La bandiera stelle e strisce discende lentamente lungo il pennone.

[...]

La bandiera ammainata viene piegata, baciata, custodita. Un'altra sale al suo posto: interamente gialla. Cambia anche il motivo della tromba, che si fa struggente, Soltanto che, man mano, le sue note cominciano a risuonare anche un po' incerte, sgangherate.

Il trombettiere è un veterano, ma ormai, sembra che non ce la faccia più. Il suo sguardo si va perdendo nel vuoto. Quasi barcolla. E sulle sue

guance gonfie, lucide, tese, sono visibili dei
puntini rossi.

Agile e snella, ormai in cima al pennone,
sventola trionfante la bandiera gialla
dell'epidemia.¹⁴⁹

Oltre dunque ai riferimenti spazio temporali che collocano la vicenda, l'ultima parte della scena fa riferimento, oltre all'ovvietà dell'epidemia che come vedremo risulta importante per l'innescò della vicenda, alla decadenza del vecchio west, alla consunzione di quei costumi tardo ottocenteschi: precisare la datazione delle divise non è un casuale esercizio di informazione storica ma anche e soprattutto l'introduzione di un tema che in sottotraccia informa questo come altri lavori di Solinas, ovvero il tema del tempo e del suo impietoso scorrere. Esso non solo si prospetta quale tema e dunque idea che influenza lo sviluppo narrativo del copione, ma funge anche da mezzo per esprimere una dialettica che si esprime del tutto interna al personaggio e al suo confronto con il passare del tempo e l'alternarsi dei periodi storici. Inoltre la presenza dell'anziano trombettiere rimanda ad un esercito di anziani soldati vagamente *retrò* che appaiono imprigionati in un luogo e destinati a morire in un tempo che volge al termine, la decadenza suggerita dall'immagine è rapidamente seguita dalla decadente descrizione della stazione e dall'altrettanto improbabile presenza di Jeremia e

¹⁴⁹ ¹⁴⁹ Cfr. Franco Solinas, Giorgio Arlorio, *La vita è come un treno, sceneggiatura*, op. cit., p.3.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

della sua banda, delineati, come elementi pittoreschi, totalmente estranei al contesto nel quale si muovono, in un testo che vira decisamente sul registro ironico non solo nei dialoghi ma anche nelle descrizioni di scena, il che denota una forte volontà degli autori a far sì che si calcasse particolarmente su questo punto. Siamo dunque nella stazione di Las Almas, in Colorado, ed è qui che ha inizio la storia:

Cinque uomini selvatici, irsuti. E uno, specialmente, con i capelli e la barba che si confondono e si intrecciano alla lana del giaccone di pecora. Peli e lana, impastati di sudore, di fango, di foglie, di sporcizia, hanno ormai raggiunto una sfumatura di grigio opaco.¹⁵⁰

La prima scena, che annuncia la presenza di una non meglio precisata epidemia che scopriremo essere la rosolia, serve anche da innesco per la storia, un *butterfly effect* in piena regola: a causa dell'epidemia, il treno in partenza dalla stazione di Las Almas dovrà viaggiare senza scorta. Questa particolare contingenza rappresenterà, per Jeremia e la sua banda, l'occasione di guadagnarsi qualche soldo rapinando il treno. Ai margini del binario c'è dunque il gruppo di cinque uomini, forse montanari o vagabondi: la descrizione dei cinque, oltre che far leva su un certo gusto

¹⁵⁰ Franco Solinas, Giorgio Arlorio, *La vita è come un treno, sceneggiatura*, op. cit., p.3.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

umoristico, certamente ci offre quella che deve essere la visione degli altri, intimiditi, viaggiatori che sono in stazione. I cinque sono seduti per terra, in cerchio e tra loro si distingue subito il capo:

E un uomo alto, massiccio. Potrebbe avere quarant'anni, o sessanta. O, forse, trenta, se si radesse e si tagliasse un po' i capelli che gli arrivano alle spalle: e, se li lavasse, si potrebbe anche stabilire se è biondo o bruno, oppure proprio grigio come appare adesso. Comunque, quello che è certo, è che lui è il capo.¹⁵¹

La connotazione fisica di Jeremia McGuire, protagonista del copione, incute sugli altri possibili viaggiatori un certo istintivo timore, ma si nota, dalle parole che lo descrivono in sceneggiatura, la volontà di esprimere la goffaggine del personaggio e la dinamica della scena è surreale, come se anche per Solinas e Arlorio, il tempo i violenti giganti del West fosse passato, e questi, ormai in declino non fossero che vecchi uomini “preistorici”, certamente impreparati di fronte al sopraggiungere della modernità. Jeremia, con fare profetico, come Gesù diede il pane (uno dei tanti piccoli segnali che avvicinano questo personaggio al Geremia profeta biblico) distribuisce delle focacce agli altri quattro e poi recita una preghiera. In poche righe Solinas crea un parallelo: il suo Jeremia ha i tratti esteriori del profeta biblico Geremia, e non a caso il suo

¹⁵¹ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

aspetto ben si specchia con quello del Geremia di Michelangelo. Immediatamente dopo, a conferma del tono comunque da commedia che avvolge il personaggio, ma anche dell'umanità con la quale i due autori intendono ammantare questa sorta di violento Forrest Gump *ante litteram*, Jeremia terminata la preghiera...

si passa la mano tra i grovigli di barba alla ricerca di qualcosa che lo infastidisce. Trova un ragno, e lo tiene delicatamente tra il pollice e l'indice per esaminarlo con attenzione... Fa per buttarlo via, ma, poi, si intenerisce, e lo sistema nuovamente tra gli intrichi di peli.¹⁵²

Quello che più tardi sarà definito come il più sanguinario e temuto tra i banditi del West non ha il fegato per uccidere un piccolo ragno che, a quanto pare, vive nella sua barba accentuando il registro comico grottesco che da qui alla fine sarà usato in presenza del protagonista, fatte salvo alcune cruciali scene (pensiamo al confronto con i minatori e al concitato finale). Poco più tardi, all'arrivo del treno, Jeremia, l'eroe bandito che vorrebbe assaltare il treno, si accinge a comprare i biglietti ma non possiede denaro in sufficienza (già di per sé un corto circuito con il personaggio descritto in precedenza e con la determinazione che dovrebbe essere propria di un criminale). Goffamente il bandito conta e riconta i soldi, rendendosi conto che non bastano, e nel mentre attira l'attenzione di due anziani signori che restano a

¹⁵² Ivi, p.4.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

guardarlo tra l'esterrefatto e il timoroso. Si osservi che la descrizione delinea ancora un clima farsesco, la tensione che incute Jeremia si tramuta presto in comica e surreale partecipazione dei viaggiatori alle sue difficoltà, il film abbandona decisamente i binari del western.

Jeremia posa sul tavolo un pugno di monete e di banconote di vario taglio, lerce e spiegazzate. Le ordina pazientemente secondo il loro valore, e, ogni volta, stenta a riconoscerle. Scandisce il conto a mezza voce...

Tutti, anche la coppia di anziana [*che è stata presentata in precedenza n.d.r.*], si avvicinano a guardarlo, affascinati da tanta fatica. Il conto è così difficile, così lento, così minuzioso, così patetico che, man mano, si va creando per tutti un'atmosfera di tensione partecipe, straziante.¹⁵³

I soldi non bastano e sarà la coppia di anziani a fornire i cinque *cents* per raggiungere i diciotto dollari e settantacinque, cifra necessaria all'acquisto dei biglietti. Ma Jeremia non è un bandito qualunque, ha un codice da rispettare, per quanto regolato su parametri molto personali: egli si sdebita subito, offrendogli una sigaretta appena girata, con l'anziano signore che per la verità invitato dallo sguardo eloquente di Jeremia gli ha dato i soldi mancanti. Ora Jeremia si dice soddisfatto, perché il debito è estinto.

¹⁵³Ivi, p.9.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Il tono da commedia prosegue anche dopo che il gruppo dei cinque sale sul treno, scene di azione si alternano a battute con l'intenzione di rapinare i viaggiatori del treno. Infatti, ironia della sorte, il treno è vuoto: poiché privo di scorta, i viaggiatori hanno preferito non prenderlo e attendere in stazione un altro mezzo, o non partire. Non sembra esser un colpo molto fortunato, già da questa scena si respira il sentore di qualcosa che è concluso: l'epopea del West sta finendo e i suoi eroi sembrano più dei vagabondi, dei disadattati che proseguono nella stanca recita del confronto tra eroi individualisti, del duello, della battuta tagliente nel quale sono ancora impareggiabili, in un'epoca in cui questa logica della forza non ha più lo stesso valore. Ancora più ironicamente, Jeremia e i suoi uomini non sono gli unici che hanno deciso di assaltare il treno. Poco dopo infatti irrompono nel treno altri cinque banditi con le stesse intenzioni. Il tono da commedia si accentua: da subito si nota la similitudine speculare tra i due gruppi e soprattutto tra i due capi, Jeremia da una parte e Bill dall'altra. Dal dialogo che segue scopriamo che i due sono fratelli e che Jeremia aveva vietato a Bill, fratello più piccolo, di mettere piede in Colorado. A questo, l'allusione a Caino e Abele¹⁵⁴, come quella al paradiso terrestre identificato con il Colorado fanno da ulteriore riferimento alla Bibbia, rafforzando l'idea di un bizzarro, non certo fedele quanto suggestivo parallelismo tra Jeremia McGuire, profeta del nulla, viaggiatore, cantore di preghiere, portatore di valori e disvalori in contemporanea, e il profeta biblico Geremia. Il

¹⁵⁴ Un parallelo già proposto da Paola de Martino nella sua tesi di laurea.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

protagonista si rivolge al fratello ricordandogli che non si sarebbe dovuto più far vedere in Colorado. Il fratello Bill risponde ironico:

BILL

Sentito ragazzi?... È il padrone del Colorado. Anzi, di più... Praticamente, rappresenta il padreterno, con il quale parla ogni giorno... Vero, Jeremia?... E sa tutto su Caino e Abele (lui è Abele, naturalmente), e sul paradiso terrestre, che, secondo lui, è proprio il Colorado dal quale mi ha gentilmente cacciato... È vero, Jeremia?¹⁵⁵

Gli elementi biblici citati nel dialogo ammantano di derisione la religiosità del bandito, tuttavia il Jeremia disadattato della sceneggiatura trova nell'inascoltato profeta Geremia, e nella sua impossibilità di essere accettato dai suoi contemporanei un ulteriore punto d'incontro. Il profeta infatti veniva continuamente accusato di essere un disfattista e di annunciare sciagure, questo lo portava ed essere invisibile ovunque egli si trovasse, Jeremia viene deriso e mai realmente compreso, oltre che per la sua ottusità, anche per una cieca fede religiosa, assai più evidente nella pratica esteriore ma allo stesso tempo sinceramente sentita dal personaggio. Intanto, tra i due fratelli, Caino e Abele come si affretta a precisare lo stesso Bill nel dialogo, la ragione del contendere è una cassa che dovrebbe

¹⁵⁵ Giorgio Arlorio, Franco Solinas, op. cit., p.20.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

contenere un fantomatico tesoro. Nasce una sparatoria dalla quale si salvano solo Jeremia e Bill i quali iniziano a studiarsi a vicenda e a confrontarsi, raccontando dunque la loro storia: Jeremia aveva cacciato Bill dal Colorado dopo che quest'ultimo ha ucciso sia il padre che la madre (il racconto perde la sua estrema violenza poiché gli scambi tra i personaggi continuano a risultare disegnati sul registro ironico, ma è evidente quale legge ordina passato che appartiene a Jeremia e al fratello). Ora Jeremia imputa a Bill imputa di non aver rispettato gli ordini di colui che pare essere il fratello maggiore. Ma Jeremia non si intende di geografia e dunque non riesce ad orientarsi lungo i confini dei vari stati dell'America del Nord. In realtà il treno è già fuori dai confini del Colorado e passando per il Kansas, muove verso Tulsa, che è in Oklahoma. Ragion per cui Bill non ha disatteso all'intimazione del fratello. E Jeremia ha anche involontariamente lasciato il Colorado, per non farvi più ritorno. Il treno dunque, quale prima causa della decadenza del vecchio eroe del West e segno di una civiltà che non ha bisogno di uomini come Jeremia, per lo meno non in posizioni dominanti.

BILL

I treni si muovono, fratello! Corrono...
 Passano i confini... e l'America è grande!

La sicurezza di Jeremia si smarrisce nell'immensità di quest'immagine. Per difendersi, cerca di attestarsi con ostinazione sui fatti vissuti...

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

JEREMIA

Io so che questo treno l'ho preso a Las
Animas, nel Colorado¹⁵⁶

Non solo Jeremia è spaesato di fronte alla “grande America” descritta dal fratello e non riesce a raccapezzarsi in una fragilità di confini che probabilmente immaginava invalicabili, ma anche e soprattutto il protagonista avverte che tutto ciò rappresenta cambiamenti dei quali prima non si era reso conto, la società in rapida evoluzione lo lascia indietro, egli non si adatta e non capisce. La ferrovia, il treno, i binari, ampliano gli orizzonti e le possibilità di spostamento, ampliando di riflesso il senso di perdita di un personaggio che già avvertiamo come fuori luoghi, fuori posto fuori tempo. La storia inizia dunque con una partenza, e con un'altra partenza finisce: la morte del protagonista, il cui simbolico valore di ulteriore partenza è accentuato dal fatto che Jeremia morirà, sereno, su un treno diretto finalmente verso l'agognato Colorado.

Fin dall'inizio, il treno diviene metafora della vita, oltre che della civiltà e del capitalismo dilagante incontro al quale Jeremia si dirige. Verso la fine della sceneggiatura, la filastrocca cantata da Gennaro, uno dei tanti personaggi accidentalmente incontrati che aiutano Jeremia nel suo percorso, riassume questa metafora:

La vita è come un treno...

A ogni stazione c'è qualche...

¹⁵⁶ Ivi, p. 21.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

passeggero che scende...
 e qualche altro che sale...
 il treno riparte sempre...
 e corre corre perché...
 perché così è la vita...
 e così sia.¹⁵⁷

Il treno, causa dello spaesamento di Jeremia, dà il via alla riduzione del protagonista che da cowboy del vecchio West immune a paure debolezze, si ritrova ad essere un semiautistico girovago in preda a dubbi e incertezze, con un unico punto fermo (dopotutto il sogno di ogni emigrante): il ritorno in Colorado che rimarrà sempre quel paradiso terrestre a cui Jeremia tenterà, fino all'ultimo momento, ma invano, di approdare. Il Colorado rappresenta simbolicamente il passato, un passato impossibile da rivivere.

Ad ogni modo, i due fratelli si confrontano per ottenere il denaro, o l'oro che presumibilmente dovrebbe stare nella cassa. Bill racconta al fratello i recenti cambiamenti intercorsi nella sua vita: ora ha un figlio e una moglie e il figlio cresce in un istituto per evitare che abbia un'infanzia dura come la loro. Jeremia lo incalza, per lui non poi è così importante che il fratello abbia o no superato i confini che gli aveva imposto, è sufficiente che egli si ricordi di cosa Bill fece alla madre e al padre, per scatenare progressivamente sempre in misura maggiore la sua ira. Jeremia uccide il fratello e frugando tra le sue tasche trova un volantino che pubblicizza "Il

¹⁵⁷ Ivi, p. 158.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

rifugio degli angeli” ovvero l’istituto dove è tenuto, vedremo in condizioni pietose, il figlio di Bill. E intanto controlla il contenuto della cassa, pretesto della contesa tra i due fratelli: nella cassa sono presenti solo cartacce, almeno per Jeremia. In realtà anche in questo caso si sottolinea la sua impossibilità di comprendere le logiche del mondo moderno, nello specifico quelle economiche, poiché la cassa, oltre a fogli effettivamente inutili, contiene «titoli, obbligazioni, cambiali, assegni»¹⁵⁸ tutta carta a cui Jeremia non dà alcun valore.

V.2 Da bandito a minatore. Il primo contatto con la società del profitto

L’istituto nel quale è ospitato il figlio di Bill si presenta come «una specie di *bidonville* in miniatura»¹⁵⁹. I bambini, sporchi e denutriti giocano con nulla in un ampio spazio nel quale sono abbandonati. Qui, come in tutti i lavori di Franco Solinas, i personaggi, anche quelli minori, vengono descritti con vividezza e ricchezza di aggettivi. Il direttore Joe Johnson è una sorta di mostro senza gambe, sistemato su una sedia a dondolo sulla quale sono state aggiunte delle rotelle.

E quindi un uomo fatto solo di torace, che
è immenso e fa tutt’uno con la pancia, e di
due braccia vigorose, che appaiono

¹⁵⁸ Ivi, p.30.

¹⁵⁹ Ivi, p.31.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

lunghe, sproorzionate a un corpo
che è solo a metà.¹⁶⁰

Ci sono anche tre donne che fanno da sorveglianti:

Una è la moglie di Joe, grassa e disfatta. Le
altre due sono vecchie, nasute, segaligne,
vestite di nero, uguali, e sembrano
gemelle.¹⁶¹

Il figlio di Bill è un ragazzo vivace e selvaggio come lo sono
tutti in quel luogo dove non si impartisce educazione se non a
fucilate. «L'innata, selvatica diffidenza»¹⁶² del ragazzo costringe
Jeremia a portarlo via con la forza, addirittura lo prende al lazo e lo
trascina sul suo cavallo. I due si mettono dunque in viaggio a
cavallo verso il villaggio nel quale vive Margot, la madre di Donald
(questo è il nome del piccolo McGuire), che lì gestisce una locanda.

Le due scene che seguono segnano il primo deciso passaggio
d'ambientazione e dunque lo spartiacque tra il vecchio west fatto di
praterie e la nuova concezione dell'ovest come terra mineraria da
sfruttare, nel quale si fa un lavoro stanziale, salariato, sotto un
padrone. In prossimità della loro destinazione, Jeremia e Donald,
che ormai siede a cavallo, rapidamente conscio del proprio nuovo

¹⁶⁰ Ivi, p.32.

¹⁶¹ Ivi, p.34.

¹⁶² Ivi, p. 37.

destino, passano di fianco ad una miniera¹⁶³ attraversando un paesaggio privo di natura nel quale la montagna è invasa da strutture metalliche grigie come lo sono i capannoni, le baracche, la chiesa e un intero villaggio che si è formato attorno alla miniera. Tra le facce nere e un po' perse dei minatori che uno in fila all'altro si muovono per tornare a casa, Jeremia ne sceglie una e chiede un'informazione: per Jeremia che fin'ora aveva vissuto "alla giornata" in una terra e in un tempo che già appaiono mitici, questo è il primo contatto con un'America per lui ancora sconosciuta.

Segue, al confronto con il nuovo ambiente esterno, l'incontro con Margot. Il confronto con la realtà femminile è un altro ostacolo da superare per il protagonista. Margot, il solo personaggio femminile della storia, che da questo momento in poi, pur senza continuità segue il peregrinare di Jeremia e del figlio, rappresenta l'archetipo della donna da film western, dolce e smaliziata allo stesso tempo. Una donna che sviluppa da questo momento una forte affezione per Jeremia.

Con l'elementare registro espressivo che lo contraddistingue, Jeremia spiega a Margot la situazione: lui è il fratello di Bill. Bill è morto, specificando subito dopo: «l'ho ucciso io», «stava per ammazzarmi», «ma forse l'avrei ammazzato lo stesso»¹⁶⁴. Margot non sembra colpita dal racconto e si mostra subito spigliata nel suo rapportarsi con l'altro sesso, cosa che strania Jeremia.

¹⁶³ Cfr. *infra* cap. II.

¹⁶⁴ Franco Solinas, Giorgio Arlorio, op. cit., pp. 47, 48.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

[Margot n.d.r.] con un gesto meccanico prende una sigaretta dalla tasca del grambiule, e l'avvicina alla sigaretta di Jeremia, che resta allibito. L'accende. Prova a sorridere, nel tentativo di sdrammatizzare gli avvenimenti.

MARGOT

Prima o poi doveva succedere...¹⁶⁵

Il dialogo tra i due prosegue ed è interessante sottolineare il commento stesso degli autori.

JEREMIA

[...] Io non sarei mai venuto in Oklahoma...

MARGOT

Arkansas...

Le solite complicazioni geografiche.¹⁶⁶

Anche Solinas e Arlorio fanno leva dunque sul disorientamento di Jeremia che, ad ogni modo continua a comportarsi, con la donna, come si comporterebbe l'eroe senza macchia dei film western: le si rivolge con rudezza, modi sgarbati e poche pesate parole dette a fatica, e dopo averle riconsegnato il

¹⁶⁵ Ivi, p. 48.

¹⁶⁶ Ivi, p. 49.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

figlio, è pronto a ripartire verso nuovi lidi e nuove avventure. La donna, tuttavia, che deve portare avanti da sola l'intera baracca e ora deve anche badare a un figlio, non disdegnerebbe la presenza del rozzo Jeremia.

Nonostante i propositi iniziali, Jeremia resta, seppur non a lungo, nel villaggio minerario e trova velocemente impiego nella miniera che, per quanto odiata, sembra poter essere una buona fonte di guadagno. Per la prima volta, l'eroe si sveste della divisa da cowboy e tenta di guadagnarsi da vivere meno avventurosamente, faticando come tanti nel buio di una miniera. Ciò rappresenta il definitivo abbandono della logica del West e l'accettazione, un po' riluttante della nuova logica e del nuovo mondo di cui ancora non comprende le regole: Jeremia, come "gli opportunisti di Solinas" è mosso dalla possibilità di guadagno, ma il parallelo porta ancora una volta a Squarciò. In questo caso, accettare il lavoro e la paga, non significa accettare il sistema col quale in effetti il protagonista entra immediatamente in contrasto. Prima incoccherà con i minatori, la realtà sindacale e le leggi del lavoro a cottimo, apprendendo a sue spese come ci si comporta tra compagni di lavoro, dopo un contrasto fisico con i minatori stessi. Poi incapperà nella dura realtà dell'economia del capitale e delle leggi del profitto, perdendosi nella diatriba verbale col padrone, non comprendendone affatto la natura, e reagendo violentemente. Nella breve parentesi in cui Jeremia lavora da minatore, Solinas riprende un suo vecchio progetto, *L'uomo di punta*: anche in quel caso un uomo che rappresentava l'individualismo arcaico, spinto dalla necessità più

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

che dalla bramosia (ancora Squarciò sullo sfondo) poco incline all'azione politica e al collettivismo, si attirava le inimicizie dei compagni, per eccesso di zelo sul lavoro.¹⁶⁷ Per Jeremia, dopo aver subito un pestaggio ad opera dei minatori (che gli insegnano così che un gruppo di persone lavora meglio di una sola), arriva un'importante lezione sul concetto di "norma", che egli evidentemente ha ignorato fino a quel momento della sua esistenza:

MINATORE POLACCO

Ogni volta che si comincia una galleria
nuova, si stabilisce una nuova norma...
Sai che cos'è?

Con pesantezza, con opacità, Jeremia scuote la testa.

MINATORE POLACCO

È la quantità di carbone che ogni minatore
deve scavare in un'ora di lavoro. Quelli
che non ce la fanno, li mandano via... Hai
capito?

Jeremia fa cenno di sì, e la testa gli rimane abbattuta in
avanti perché non ha più la forza di sollevarla.

¹⁶⁷ Cfr. *infra* cap. II.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

[...]

MINATORE POLACCO

Per decidere la norma, il padrone prende uno di noi... e sceglie sempre uno che non è mai stato in miniera, uno nuovo, forte, ancora coi polmoni pieni d'aria buona. Uno che si crede un padreterno, e non sa che, dopo qualche anno, scoppierà anche lui...

[...]

MINATORE POLACCO

Senza offesa, Jeremia... Uno un po' stupido.
Uno come te.¹⁶⁸

Dopo le difficoltà geografiche, sottolineate con un commento inusuale nelle pagine di una sceneggiatura, il minatore polacco lo definisce apertamente “uno stupido” e Jeremia, appena battuto dagli altri minatori, e in fondo affascinato da quell'uomo che parla bene e con lui si dimostra in fondo gentile, non reagisce minimamente. Ma non è ancora completo il dramma dell'estraneo sociale, che ammette di non aver compreso nulla del discorso del minatore, a parte la parola “dollari”. Avendo lavorato di più egli ha diritto ad un maggior salario, questo infine ha compreso Jeremia. Perciò convince il minatore polacco ad andare nell'ufficio del padrone della miniera, perché ripeta ancora le stesse parole quanto

¹⁶⁸ Franco Solinas, Giorgio Arlorio, op. cit., pp. 94, 95, 96.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

gli ha appena detto. Ma per Jeremia che segue la sua logica elementare, il discorso politico che si scatena tra il polacco e il padrone è talmente astratto che durante la discussione, quando il padrone gli chiede se lui sia socialista come gli altri minatori, non avendo mai sentito pronunciare la parola socialista, egli risponde: «Io? Protestante»¹⁶⁹ riconoscendo come unica fede quella religiosa e scatenando però l'ilarità del padrone che non perde tempo nel deriderlo. A questo punto, stufo di troppi discorsi, Jeremia avanza le sue richieste al padrone: avendo fatto la nuova norma, esige la metà di quanto il padrone guadagnerà in più. Nemmeno il polacco crede alle sue orecchie. La risposta del padrone, da irridente, si fa gradualmente sempre più spaventata, vista la determinazione di Jeremia. Quando è chiaro che il padrone non darà nulla al protagonista, se non una pistolettata, Jeremia lo precede uccidendo prima il sorvegliante e poi il padrone. Possiamo considerare questo momento come uno dei punti nevralgici della narrazione, il punto di non ritorno: Jeremia si vede costretto a scappare e trova ancora un treno sulla sua strada.

V.3 Dalla miniera alla città. Gli spazi angusti

Jeremia fugge, accompagnato dal macchinista del treno che trasporta il carbone della miniera: Charlie Abbot. Questi è un uomo sulla sessantina, dalla faccia allegra e dallo spirito bonario. Come Jeremia è del Colorado, dove desidera un giorno rientrare, e non

¹⁶⁹ Ivi, p. 106.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sopporta la monotonia del lavoro in miniera. Charlie, appena vede Jeremia saltare dalla finestra dell'ufficio del padrone con un sacco in mano, è convinto che sia il frutto di una rapina (in realtà quel sacco serve a al protagonista per attutire la caduta), e invita Jeremia a salire sulla locomotiva che lancia dunque a tutta velocità sui binari: l'uomo si sente complice di Jeremia...

E questa consapevolezza, lo fa tremare e sudare di paura, di giovinezza ritrovata, di ribellione e di avventura, e la speranza di anni liberi tra le montagne del Colorado...¹⁷⁰

La fuga sul treno preannuncia decisamente un nuovo momento della vicenda, e con questo abbiamo anche un altro Jeremia, questa volta accompagnato da un signore non troppo avvezzo a certe cose, ma in cerca d'avventure come Charlie, e da Donald, che, nel frattempo assunto in miniera, ha visto Jeremia salire sul treno e l'ha voluto raggiungere. Jeremia non è più lo stesso: ha conosciuto Margot, ha ucciso un "padrone", ha conosciuto la miniera e le sue logiche, ha incontrato un amico e ha "ereditato" un figlio. Charlie e Donald sono i nuovi compagni di viaggio di Jeremia sul treno (come all'inizio lo erano stati i quattro banditi). Si conferma in questo momento e si accentua il tono da commedia d'avventura: un terzetto improponibile, formato da un ragazzino secco ma intelligente, un gigante un po' stupido e un

¹⁷⁰ Ivi, p. 113

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

vecchio in cerca di vita è diretto verso il paradiso/Colorado, dove, vien quasi da pensare, il tempo si è fermato, almeno nelle teste di Charlie e Jeremia. Il treno attraversa il Missouri, quindi il Kansas, prima di raggiungere il Colorado. Ma è a questo punto, secondo uno schema classico che sembra ricalcare l'apertura dell'oltre che Eolo dona ad Ulisse per favorirne il viaggio quando la sua nave appare ormai in vista dell'agognata Itaca, che i fuggitivi si rendono conto che un treno della polizia è sulle loro tracce e la locomotiva di Charlie è obbligata a proseguire nella direzione opposta al Colorado: l'obbiettivo si allontana e Charlie singhiozza mentre "spinge" il treno verso l'Illinois. L'ovest ormai si va allontanando, mentre di fronte a loro c'è la città di Chicago. Un'altra stazione, un nuova realtà.

L'aria è grigia di nebbia e di fuliggine. La luce dei fanali a gas si va esaurendo in un alone sempre più opaco. La stazione comincia a vivere con i gesti lenti e pigri di chi si sveglia appena dopo una notte di sonno.¹⁷¹

La polizia è lì ad attenderli. La parata del treno è surreale: i tre dormono, eppure la caldaia, non più alimentata, si spegne facendo terminare la corsa del treno esattamente in stazione. Il frastuono che li sveglia una volta arrivati è quello dei poliziotti che di corsa muovono verso il treno. I poliziotti sopraggiungono. Ma il clima d'avventura s'arresta per un attimo: di fronte alla realtà, al

¹⁷¹ Ivi, p.129.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

quotidiano che per un attimo irrompe nella scena, Charlie si ferma, interrompendo una scena sino a quel momento molto dinamica. Un suo vecchio collega incrociato in stazione gli ricorda che era ad un anno dalla pensione. Il vecchio non c'aveva mai pensato (forse una falla in questo copione certamente perfettibile). Charlie vuole sapere quanto avrebbe avuto di pensione ma ad interrompere il momento di stasi del dialogo tra i due anziani ferrovieri, arriva uno sparo. Charlie viene colpito, poiché identificato come uno dei tre complici di Jeremia. Un altro compagno di viaggio di Jeremia sparisce così dopo averlo traghettato, simbolicamente, verso la fine del sogno. Jeremia scappa, portandosi in spalla Charlie ferito e seguito dal piccolo Donald. I tre entrano in città, rifugiandosi nel labirintico intrico di vicoli del centro città per finire col rintanarsi dentro uno scantinato. Elemento costante del picaresco e di riflesso del genere western che deve molto al romanzo picaresco nella costruzione dei suoi personaggi e delle sue avventure e lo spaesamento del protagonista, il fuggitivo Jeremia non è ora assai dissimile dai Cuchillo e dai Tepepa del western rivoluzionario, ma l'elemento della modernità che lo fagocita, lo rende ancora più incerto nel suo peregrinare. La fuga di Jeremia con l'anziano Charles ferito e il piccolo Donald, si presenta, a conferma del tessuto epico sul quale si fonda l'intera vicenda della sceneggiatura, in parallelo con la fuga di Enea il quale, durante l'incendio della città di Troia e dopo aver tentato una inutile difesa, decise di fuggire portando con sé l'anziano padre Anchise sulle spalle e il figlio Ascanio. In entrambe in casi si tratta di allontanarsi da un pericolo, alla ricerca di una nuova terra e d'una nuova vita.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

I vasti spazi che Jeremia percorre in lungo e in largo per l'America, e dei quali abbiano una netta percezione, si contrappongono alle descrizioni della sceneggiatura che rappresentano quasi sempre spazi interni, chiusi, dapprima una stazione, poi l'interno di un treno, infine il saloon e gli angusti cunicoli della miniera, per poi ritornare in una stazione, lasciando fuori dal campo visivo, seppur costantemente evocati, gli orizzonti degli avventurieri, gli ampi spazi del western, lunghe strade del *road movie* che si perdono nell'orizzonte, percorse nella corsa in treno.

Anche questo è una differenza rispetto agli ambiente nei quali Jeremia si trova maggiormente a suo agio: l'arrivo in una città come Chicago restringe ulteriormente gli spazi attorno al bandito, quasi a voler abbracciare in una morsa soffocante il refrattario protagonista. Dalla miniera si passa ad uno spazio ancora più angusto, lo scantinato nel quale vivono intere famiglie di immigrati italiani, napoletani, e nel quale, coloro che ormai appaiono come tre picari irrompono alla ricerca di salvezza. Gli spazi andranno ancora restringendosi in seguito, e vedremo Jeremia raffrontarsi con lo spazio chiuso, scomodo del tribunale, con quello sempre più stretto della prigione, nonché con l'angusto e mobile interno di un'autovettura, che terrorizza decisamente il nostro protagonista.

Ma ecco la descrizione dell'alloggio dei napoletani, che, come Jeremia sogna il ritorno in Colorado, sperano un giorno di far fortuna e ritornare nella loro amata Italia:

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Una specie di tana, con giacigli di paglia, di foglie di granturco, brande. E lenzuola e tende, appese a fili di ferro, si incrociano nel tentativo di garantire un minimo di intimità alla brulicante umanità che vi abita.

Sono emigrati napoletani, come animali sotterranei, costretti a vivere in tribù per sopravvivere.¹⁷²

L'ingresso di Jeremia in questo ambiente, pistola in pugno, coglie di sorpresa tutti, creando il panico. Gennaro, che traduce le minacce di Jeremia agli altri abitanti della casa in un napoletano stretto degno di un film di *Totò e Peppino*, si preannuncia come il nuovo complice, il nuovo compagno di viaggio di Jeremia. Un viaggio che in realtà è tra le vie, i cunicoli e i palazzi di Chicago, e dentro la “grotta” dei napoletani dove Gennaro è pienamente consapevole dello spaesamento del bandito, della sua pistola scarica (il buon cuore dell'italiano si manifesta soprattutto qua) ma anche del destino di immigrati che in un certo senso li accomuna.

Intanto Charlie è morto, e la piccola comunità di napoletani organizza il suo funerale, spacciando il sessantenne del Colorado per un qualunque Carlo Esposito fu Ferdinando, detto Carluccio. È evidente che, con l'inserimento dell'elemento italoamericano, l'uso

¹⁷² Ivi. p. 136.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

conseguente di un gergo che riprende la tipica parlata partenopea e l'inserimento di personaggi dalla comicità naturale, la sceneggiatura, nonostante ci si addentri in percorsi assai pericolosi per il protagonista, acquista un deciso tono da commedia. Infatti, anche la scena del funerale di Charlie si carica di tinte da commedia: la messinscena degli italiani è perfetta e Charlie viene accompagnato al cimitero con un pianto commosso e una disperazione esagerata che da un certo punto in poi non è più finzione ma uno sfogo da professionisti, che pare necessario all'intera comunità di napoletani. Allo stesso tempo assistiamo all'ulteriore mutamento di Jeremia, che la sceneggiatura non manca di sottolineare chiaramente, seppur venando il tutto di comicità:

Jeremia è definitivamente trasformato: sfumatura alta, basette ai lobi delle orecchie, scriminatura da una parte, e capelli ben pettinati, unti, lucidi di brillantina. Il vestito è tutto nero, con la giacca troppo stretta e i pantaloni troppo corti. Conciato così inevitabilmente ha un'aria un po' tonta, imbambolata.¹⁷³

Il disagio di Jeremia dentro i nuovi panni non fa che confermare lo spaesamento del personaggio, l'ironia della descrizione ne accentua il ridicolo: il vestito è troppo stretto, i pantaloni troppo corti, una conferma esteriore del disagio crescente

¹⁷³ Ivi, p.156.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

del protagonista. “Lo stupido” non si adatterà mai alle nuove realtà rimanendo sempre fermo su vecchie logiche e vecchi ricordi, e confondendo, qui si inserisce sempre in maniera più forte il dramma interiore di Jeremia, lo spazio (il ritorno in Colorado) col tempo (la necessità di rivivere un passato del quale era protagonista e che non tornerà più).

V.4 Una pedina nelle mani dei *gangster*

Il protagonista del copione, che appare come un disadattato emigrante come gli altri, più impacciato degli altri, si ferma per qualche minuto davanti alla tomba dell'amico. Un italo-americano elegante gli si avvicina: qualcuno in città ha scoperto l'identità del protagonista, è ha bisogno dei favori del famoso bandito Jeremia McGuire. Senza molte scelte, c'è anche Donald da sistemare, Jeremia sale sulla limousine nera che li attende fuori dal cimitero. Ecco un nuovo spartiacque nella sceneggiatura, con l'ingresso nella mafia di Chicago, dalla commedia con venature di dramma si passa con decisione al *gangster movie*, e il passaggio sarà tanto immediato quanto violento: vi è innanzitutto il contatto di Jeremia con l'automobile, di per sé un trauma per il protagonista che asserisce senza mezzi termini, anzi un po' spaventato, di continuare a preferire il suo cavallo, rifiutando dunque ancora una volta la realtà nella quale si trova costretto a vivere e il suo incomprensibile progresso, mentre gli spazi si restringono sempre di più e lui appare sempre più costretto. La cieca violenza però esplose un attimo dopo: Gennaro si avvicina per vedere che accade al suo nuovo

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

amico Jeremia, ma viene brutalmente ucciso, con un colpo di pistola a bruciapelo, dal gangster Alcamo Jim, che poco prima aveva ordinato fiori freschi per la tomba di Charlie da mettere ogni giorno per un mese, prospettato a Jeremia la possibilità di far studiare Donald in un collegio esclamando: «cosa vuoi che diventi... un poliziotto?»¹⁷⁴, e predisposto un rimborso delle spese del funerale per lo stesso Gennaro. Se al contatto con l'automobile Jeremia si mostra turbato, in questo caso la sua risposta è calma, come Margot non palesò reazione alla notizia della morte di Bill il suo uomo, così neppure Jeremia sembra avere nessuna particolare reazione alla morte dell'amico Gennaro. In fondo Jeremia ha convissuto per tutta la vita con questo tipo di violenza, arrivando a uccidere persino suo fratello e dunque con indifferenza sembra accettare quella morte assurda. Ma la sua violenza è dettata, almeno così crede il protagonista, da un fondo di "giustizia", mentre quella di Alcamo Jim è invece la legge della sopraffazione e della violenza gratuita. Per cui, per il gangster non c'è scampo, Jeremia si fa prestare la pistola con la scusa di provarla, e spara in faccia a bruciapelo ad Alcamo Jim, vendicando dunque all'istante la morte di Gennaro. Alla guida dell'automobile, il cugino di Jim, Alcamo Nick, ha ancora una reazione indifferente, come se la violenza, all'interno di tutto il copione passasse inosservata agli occhi dei protagonisti. Egli appare più esaltato dall'abilità di Jeremia che sconsigliato per la morte del congiunto. Nick spiega a Jeremia il motivo che li ha portati fino a lui, tuttavia Jeremia, moderno *Candide*, non capisce a che va incontro, anche perché Nick gli pone

¹⁷⁴ Ivi, p. 164.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

la questione in modo poco chiaro. Il tragitto in automobile si conclude in prossimità di un teatro. Il riferimento, questa volta è alla Chicago del 1912 (lo capiamo dalla data incisa sulla lapide di Charles/Carlo), dove domina il boss Colosimo, sostenuto dall'amministrazione cittadina. In generale si attinge agli ambienti di quell'epopea di gangster tra i quali Al Capone, sostenuti da politicanti corrotti, in piena epoca proibizionista. Il dialogo tra Alcamio Nick ed un poliziotto informa brevemente della collusione tra forze dell'ordine e criminalità organizzata, quando la scena cambia repentinamente: siamo all'interno della sala affollata di un teatro, nella quale un politico, il "Grande Bill", si palesa agli occhi di un incerto e frastornato Jeremia appena entrato. Mentre Big Bill fa la sua campagna elettorale, tra promesse urlate e insulti ad avversari e giornalisti, Jeremia, frastornato, viene condotto sul palco, accolto da «un uragano di applausi»¹⁷⁵ e arrestato platealmente con tanto di movimenti coreografici dei poliziotti che, specifica Solinas, sono veri poliziotti. Il pubblico è in visibilio, la sua fama, ce ne rendiamo conto ora, precede Jeremia: egli è "La tigre del Colorado" un efferato, spietato sanguinario bandito. La polizia irrompe sul palco e arresta Jeremia, garantendo a Bill un ottimo viatico per la successiva rielezione. Il protagonista lascia fare i poliziotti, impegnato, lui che non lo sa fare, a leggere un messaggio che campeggia da uno dei due palchi, probabilmente uno degli *slogan* elettorali del "Grande Bill":

"SE LA VITA È UN GIOCO

¹⁷⁵ Ivi, p. 207.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

E NOI SIAMO COSTRETTI A GIOCARE
ALMENO DIVERTIAMOCI...¹⁷⁶

Come nel peggiore degli incubi, Jeremia viene portato in galera. E la sceneggiatura riprende, ecco ancora quell'andamento ellittico tanto caro Solinas, dopo cinque anni di buio, con un Jeremia triste e invecchiato che, come cinque anni prima, è impegnato a leggere la scritta a caratteri cubitali che domina l'aula di tribunale. Il tempo, l'epoca che muta, i cambiamenti inevitabili della storia, non hanno cambiato Jeremia, ma come vedremo cambieranno tutto ciò sta intorno a lui:

“QUESTE PAROLE IL SIGNORE LE
DEDICÒ A TUTTI VOI. LE
PRONUNCIÒ A VOCE ALTISSIMA.
LE SCRISSE SU DUE TAVOLE DI
PIETRA E ME LE CONSEGNÒ”¹⁷⁷

Il periodo storico di riferimento è quello della prima guerra mondiale. Margot è tra il pubblico, trepidante. Jeremia le chiede di Donald che, lo informa Margot, studia, ma si ribella all'insegnante di religione. Margot cambia (ma, diversamente da quel che accade a Jeremia, gli abiti cittadini le stanno bene), Donald cresce e matura, solo Jeremia appare cambiato esteriormente, invecchiato,

¹⁷⁶ Ivi, p. 209.

¹⁷⁷ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

ma per nulla diverso nella sostanza. L’America razzista e contraddittoria di cui già si intuisce l’anima bigotta dall’iscrizione in apertura di scena, emerge dalle battute dell’avvocato difensore. In queste battute, la critica agli Stati Uniti da parte di Solinas, si fa feroce.

AVVOCATO

La pianta lussureggiante della nostra nazione, della nostra civiltà, è stata concimata dai bossoli delle Colt e dei Winchester... poco importa, in definitiva, in nome di coloro che li hanno esplosi!

PUBBLICO MINISTERO

Può darsi. Ma, una cosa è uccidere un indiano sioux, altra cosa è assassinare un cittadino degli Stati Uniti!¹⁷⁸

Non sono però i dibattiti in aula a salvare Jeremia che è al settimo appello del processo. Il “Grande Bill” e i suoi “amici”, che dopotutto devono un favore al protagonista, trovano il mondo per tirarlo fuori dai guai e, perché no, trasformarlo in eroe: hanno scritto una lettera a suo nome, offrendolo come volontario per la guerra in Europa, e questa richiesta appare al giudice come chiaro segno del pentimento dell’imputato.

¹⁷⁸ Ivi, p. 214.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

V.5 La guerra in Europa e il ritorno alla violenza. New York e l'equivoco. Il sogno di un tempo passato

Ancora una repentina ellissi, ancora un cambio drastico cambio d'ambiente. Nella scena successiva Jeremia è già sul teatro di guerra in un paesino della Francia, mentre tira bombe e spara. L'uomo dà sicuramente l'impressione di trovarsi completamente a suo agio tanto che riceve quasi subito una promozione, ma anche in questo caso non capisce, e fa intendere di preferire una sigaretta.¹⁷⁹ Jeremia, il bandito, amico dei mafiosi, diventa eroe della nazione. Non solo un registro ironico informa tutto il copione, ma i paradossali esiti della parabola di Jeremia si presentano come ulteriori accenni ironici e beffardi a quelle che, già l'abbiamo visto col discorso dell'avvocato, dovrebbero essere le fondamenta su cui ha poggiato per anni la nazione statunitense.

Al ritorno in patria molte cose sono cambiate, ed il protagonista ancora una volta non può, non riesce a capirle. Siamo ora a New York, una nuova città, una nuova epoca. Al porto, ancora un punto di passaggio, l'aspetta sempre Margot, che lui tratta ancora con durezza, quasi rifiutandola (a confermare qui la logica comportamentale del duro senza macchia da film western), e chiedendole invece del nipote Donald del quale neppure la donna sa molto. Ora Margot vive a New York, ha aperto un locale, in

¹⁷⁹ Ivi, p.222.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

realtà un bordello, che ha però un nome dolce alle orecchie di Jeremia: Il Colorado. E poi in fondo lui invecchia e Margot è innamorata. La sera stessa però, Jeremia si reca nel locale e resosi conto dello squallore del luogo, con violenza costringe Margot a chiudere i battenti, più per la rigidità morale che fin dall'inizio del copione gli è propria, che per gelosia. Per loro è pronta, o almeno deve cominciare, una nuova vita. Dopo tutto Jeremia ora è un eroe, un con tanto di medaglia appuntata sul petto.

Insieme a Margot, si reca fino all'“American Legion”, un associazione che cerca di integrare e far assumere i reduci decorati. Il segretario, tra battute razziste di pessimo gusto, critiche agli scioperanti che in quei giorni agitano le strade della città, ed esclamazioni inneggianti alla “vera democrazia”, parla a Jeremia. Gli autori, per bocca del segretario, criticano le fondamenta dell'America, una di quelle ragioni per cui né Peckinpah né Penn credettero in questo progetto. La voce di Solinas si esprime mirabilmente attraverso messaggeri negativi come il segretario, o antieroi vittime dei cambiamenti come Squarciò e Jeremia (facendo leva in questo caso sul contrappunto ambientale e storico):

SECRETARIO A. L. [riferito a Jeremia n.d.r.]

L'America ha bisogno di uomini come te. L'America tranquilla, laboriosa, onesta... La vera America. Non questo enorme casino...¹⁸⁰

¹⁸⁰ Ivi, p. 235.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Il segretario spiega dunque a Jeremia che in quanto decorato avrà la precedenza rispetto a tutti nell'assegnazione di un posto di lavoro, e questo è quanto basta al protagonista per sentirsi soddisfatto.

Ormai siamo prossimi al compiersi dell'assurdo destino di Jeremia: all'uscita dagli uffici dell'"American Legion" egli incontra un suo vecchio commilitone che lo trascinerà ad un processo contro quei lavoratori che hanno deciso di scioperare mentre loro erano al fronte e morivano. I soldati, il copione non ci informa ma ce ne dà un forte sentore, sono strumentalizzati. Jeremia segue il commilitone più per amicizia che in ossequio ad una reale volontà e si ritrova, ancora una volta, l'ultima, a fare una "non scelta", e a seguire un "vento" che non capisce, almeno non del tutto. Ancora un aula di tribunale, l'udienza è affollatissima. Nell'aula è stata costruita una gabbia per gli imputati che sono circa un centinaio. L'interesse di Solinas per i diseredati, i perseguitati, i dimenticati emerge con forza anche all'interno di questa sceneggiatura, come apprezziamo dalla descrizione degli imputati. Riconosciamo in questo affresco lo stile di Franco Solinas, la parola perde il registro ironico e acquista un tono grave ed evocativo,

Sono quasi tutti lavoratori manuali:
 spaccapietre, boscaioli, falciatori di grano,
 scaricatori di porto, minatori. Sono quelli
 che fanno i lavori più pesanti del mondo.
 Portano le cicatrici delle ferite

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

dell'industria e le ferite dell'odio della società. Sono stati arrestati in ogni parte degli Stati Uniti. Uomini di razze e di origini diverse, bianchi e neri, americani da tante generazioni e immigrati europei, messicani, portoricani, ebrei... Ma, più forte e più evidente di ogni differenza di razza, di sangue e di cultura, è la loro matrice comune, la loro follia di ribelli, che voglio cambiare il mondo.¹⁸¹

Jeremia si rende conto che in fondo, l'avvocato difensore, giovanissimo, non dice poi delle cose tanto sbagliate (per la prima volta, questo mezzo eroe, dà l'impressione di apprendere qualcosa) e inoltre riconosce tra gli imputati anche il minatore polacco, che per lui rappresenta l'unica persona onesta conosciuta nel corso della sua vita e con il quale incrocia per un istante lo sguardo. Anche in questo caso, l'incrocio di sguardo con un personaggio che abbiamo visto all'inizio della sceneggiatura e poi perso, oltre ad offrire la percezione degli "eterni ritorni" in Solinas, conferma anche l'importanza dell'elemento visivo come mezzo attraverso il quale scrutare nelle coscienze. Il confronto con gli occhi del minatore, impone a Jeremia, per la prima volta, una scelta: quella di allontanarsi dal gruppo dell'"American Legion", con il quale comprende di non avere nulla a che fare, lasciando infine l'aula per attendere fuori dal tribunale che il processo finisca.

¹⁸¹ Ivi, p. 243.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Un finale brechtiano, riporta i protagonisti principali sulla scena, tutti insieme e incompatibilmente: Jeremia riconosce Alcamo Nick su una limousine nera ferma di fronte al tribunale, questi afferma di essere venuto da Chicago a New York per un “lavoretto”. Il processo finisce e dal tribunale esce una folla in tumulto. Incrociando il minatore polacco, Jeremia sente pronunciare il nome di Donald ma non ha capito che il brillante avvocato che difende gli scioperanti è proprio suo nipote. Il minatore cerca disperatamente di far capire a Jeremia che Donald è in pericolo di vita, da a Jeremia dello stupido, un'altra volta e infine viene sbattuto dentro il cellulare della polizia che parte subito dopo. Il pericolo per Donald è ovviamente costituito da Nick e da quel suo lavoretto. Gli elementi di estraniamento dalla società che non permettono a Jeremia di capirne le dinamiche, e che fino a quel momento suscitano ilarità e portano a toni da commedia, in questo caso si fanno difetti fatali, portatori, all'interno della scena, di tensione e drammaticità.

Quando Jeremia ha finalmente compreso la situazione, è ormai troppo tardi: Nick ha sparato contro Donald che, colpito, cade sulla scalinata. Nella concitazione che consegue lo sparo, Jeremia si butta sul corpo ormai esanime del nipote e, quasi come se non gli importasse si lascia picchiare, schiacciare dalla folla inferocita che opera quasi un linciaggio nei suoi confronti. Quando il protagonista si alza, sembra ormai un fantasma. Si allontana stordito senza neppure soffermarsi a guardare il nipote. Barcolla fino alla stazione e sale su un treno. Come in *Quien Sabe?*, la

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

vicenda iniziata su un treno, su un altro treno finisce: Jeremia moribondo è sul treno per la California ma che egli crede diretto verso il Colorado. Ancora quel difetto a comprendere la geografia della sua immensa America. Il ritorno gli sarebbe impedito. Ciò nonostante Jeremia prosegue nella sua illusione e a nulla valgono le parole del controllore che gli spiega le solite, “intricate” coordinate geografiche, anche perché nel frattempo, le ferite subite durante il pestaggio, ne causano la morte:

Il vento della sera sfiora quel viso e quel sorriso, che adesso, nella morte, ha raggiunto la sua espressione giusta di una disperazione ormai placata.¹⁸²

L'eroe del vecchio west è così morto, portandosi dietro le sue illusioni, i suoi ampi spazi, i modi rozzi la religiosità moralista e contraddittoria com'è quella di un pluriomicida, e con questo termina il dramma del film. Resta invece, a voler beffardamente chiudere con un ulteriore punta di amara ironia, una coda da commedia degli equivoci: il feretro di Jeremia, coperto dalla bandiera americana, sfila per la città.

Dietro c'è Margot, vestita a lutto, bella, disperata. Piange. Si appoggia al braccio di un signore grosso, atticcato, con un

¹⁸² Ivi, p. 263.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

vestito nero a strisciole gialle, Alcamo
Nick.¹⁸³

Ecco consumarsi la beffa finale, mentre un plotone armato sfilava e la banda dell'esercito inizia a suonare le sue marce funebri.

¹⁸³ Ivi, p. 264

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

VI. *Il cormorano*

La sceneggiatura *Il cormorano* fu scritta da Franco Solinas con la collaborazione di Constantin Costa-Gavras nel 1977. Regista e sceneggiatore si erano conosciuti qualche anno prima e precisamente nel 1971, quando Costa-Gavras chiese a Franco Solinas di scrivere un film sulla situazione politica in Sud America, in particolare sull'ingerenza dei servizi segreti statunitensi nei confronti delle politiche di alcuni regimi sud e centro americani, tema caro a entrambi, come d'altronde traspare dalle rispettive filmografie. Da quella collaborazione e nonostante evidenti contrasti di natura politica tra i due, scaturì *Etat de siège* (*L'Americano*, 1973). La natura del contrasto la si ritrova nei differenti approcci a considerare il sistema partitico e in particolare l'autorità del partito comunista. Di fatto, Franco Solinas restava un comunista vecchio stampo. Egli, pur non mancando mai di dare il suo apporto al partito anche in termini critici, confidava nel Pci e comunque nell'azione politica tradizionale come mezzo più giusto per addivenire ad un cambiamento della situazione internazionale. Al contrario, Costa-Gavras, già figlio di un comunista e cresciuto nella Grecia del dopo guerra civile, non era un esattamente un comunista, pur restando attestato su idee riconducibili a quell'area politica. Le posizioni del regista in quel periodo subivano fortemente la fascinazione del terrorismo e della lotta armata, incontrando dunque la diffidenza dello sceneggiatore maddalenino. Ciò nonostante i due lavorarono ancora insieme alla scrittura di una decina di soggetti, dei quali solo quattro fecero scaturire delle

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sceneggiature: *Etat de Siege*, *Mr. Klein* (dopo *l'imprimatur* di Pontecorvo, e ceduta poi da Gavras a Losey), *Il cormorano* e *Hanna K.* Di queste solo di *Il cormorano* non si riuscirà a fare un film, mentre, come è noto, Losey farà di *Mr. Klein* uno dei suoi capolavori.

Gavras, dei lunghi anni di collaborazione con Solinas, ben undici alla fine, ricorda come l'autore sardo fosse il più meticoloso e preciso con il quale avesse mai collaborato (dato che anche Maselli non manca di sottolineare, ritenendo addirittura eccessiva la perizia dello sceneggiatore). Per dare avvio al lavoro su una sceneggiatura, terminata una fase di confronto più che altro verbale, i due collaboratori raggiungevano i luoghi da raccontare nel copione. Prima ancora del lavoro intellettuale vi era dunque la necessità, per Solinas sarà così per tutti i suoi copioni, di sentire fisicamente l'ambiente entro il quale si sarebbero sviluppati i personaggi, «camminare sulla loro terra, mangiare il loro cibo, bere i loro alcolici, sentire gli stessi odori, vedere gli stessi colori che loro vedevano.»¹⁸⁴ Per cui, i due autori andarono in Sud America per *L'amerikano*, si recarono anche in Portogallo prima di scrivere *Il cormorano*, in Israele per *Hanna K.*, girarono le strade parigine nelle quali avvenne “Gran Rafle” per *Mr. Klein*. Dopo ogni visita seguivano settimane di discussioni, dalle quali si annotavano le idee migliori, prima di scrivere una sola riga di soggetto.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Cfr. Costa Gavras, «L'armonia delle parole», in Sergio Naitza (a cura di), *Premio Solinas, Dieci anni*, Edizioni Premio Solinas, Roma, 1995, p. 27.

¹⁸⁵ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

VI.1 Analisi della sceneggiatura

Fa da sfondo alla vicenda della sceneggiatura, la Rivoluzione dei Garofani del 25 aprile 1974 attuata dai militari dell'ala progressista delle Forze Armate portoghesi, che pose fine al lungo regime autoritario fondato da António de Oliveira Salazar in Portogallo, un regime che durava ormai dal 1932. La rivoluzione segnò infine il lento ritorno della democrazia dopo due anni transitori, ed è proprio in quegli anni di passaggio, tormentati da aspre lotte politiche, che si sviluppa la storia del decadimento professionale e umano di Charles Rathbone, statunitense (una costante) protagonista di *Il cormorano*.

Siamo infatti nel 1975 in una Lisbona dunque sconvolta dagli echi rivoluzionari. Tra scioperi e occupazioni delle fabbriche, la società americana Standard Electric di cui Charles è direttore in Portogallo, naviga in cattive acque. Charles è ritenuto il responsabile della situazione non solo in quanto direttore dello stabilimento, ma anche perché egli partecipò alla decisione di installare, non molti anni prima, una fabbrica in quel Portogallo, senza prevedere, ma l'errore è anche della Cia, del governo e di Kissinger precisa il protagonista, la prossima caduta del regime salazariano. Una commissione operaia ha bloccato la produzione e occupato la fabbrica. Rivediamo immediatamente in questo primo passo, che presenta il co-protagonista e con lui la situazione ambientale, già un primo riferimento a *Giovanna* (1956), in cui le

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

operaie di un'industria tessile bloccano la fabbrica per opporsi al licenziamento di alcune compagne.

Nel copione, lo sviluppo della vicenda politica, causa scatenante e innesco di tutta la storia, resta tuttavia sullo sfondo, dato che si registra in anche in alcune tra le più riuscite sceneggiature di Solinas, costituendo però, un'altra costante, la causa prima, il fattore scatenante delle tribolazioni dei personaggi. L'intento del film si muove su due binari complementari e paralleli: da una parte si rende conto delle leggi dell'economia di mercato e delle bieche strategie delle multinazionali americane, prima in Europa e in Sud America e di seguito negli altri paesi del terzo mondo; dall'altra la sceneggiatura si prefigura come una storia sul tempo (protagonista laterale della filmografia di Solinas e tema centrale in *La battaglia*). Il tempo è rappresentato in più momenti ma certamente la sua presenza principale la si registra in relazione al declino professionale di un uomo, Charles Rathbone, che invecchia, in relazione alle esigenze ben poco umane di una azienda nella quale non c'è più spazio per un indefesso, ma anziano, servitore come lui, e in un paese i cui cambiamenti travolgono tanto la Standard Electric quanto il suo direttore.

Differentemente da quanto accade in *Parà* e *La battaglia di Algeri*, copioni nei quali lo sviluppo della guerra algerina si alterna, condizionandola direttamente, alla vicenda privata dei protagonisti (nel primo copione in favore della sfera privata e nel secondo in ossequio alla vicenda "pubblica"), in *Il cormorano*, assurge in primo

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

piano la parabola discendente di Rathbone, che può essere annoverato nella schiera di personaggi “indifferenti” di Solinas, ma, tra quella lunga schiera di opportunisti cui l’indifferenza fa da scudo per una vita quieta e senza rimorsi. Tuttavia il Charles che presenta Solinas è ormai l’opposto dello “squalo” della finanza che doveva essere da giovane. Ed è proprio per questo che, l’indifferenza, intesa come incapacità di comprendere movimenti che si sviluppano più in alto di lui, lo lascerà ancora ignaro, quando lo spettatore scoprirà che Charles è una pedina nelle mani del cinico Steve Morrison misterioso personaggio venuto dalla sede centrale USA della Standard Electric per studiare la situazione (anch’egli ha caratteristiche che ce lo propongono come annoverabile tra i biondi occidentali alla Tate). Morrison è la proiezione del giovane Charles, in un riuscito gioco sul doppio nel quale i due “avversari” pur non essendosi mai visti, danno l’impressione di conoscersi benissimo, non solo come ipocrita convenzione tra colleghi, ma anche e soprattutto come tacito tessere di piani e movimenti che prevedono l’uno le mosse dell’altro: Charles Rathbone rivede se stesso in Steve Morrison, il quale a sua volta non sa che presto o tardi sarà destinato a fare la fine dell’anziano collega. Morrison sembra dunque potersi specchiare nel protagonista ed essere destinato ad un destino di decadenza, che, suggerisce il copione, prima o poi colpisce ovunque e chiunque, rappresentando la presenza costante, quotidiana della sceneggiatura, matrice del cambiamento ma anche della consunzione. Entrambi sono dunque pedine misteriosamente mosse dall’alto, come lo è Emilio in *Missione nell’Italia fascista/Il*

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sospetto, e dunque un “cormorano”, metafora che indirizza l'intera sceneggiatura.

Nel disegnare una costruzione narrativa incentrata sulla figura dei due personaggi principali, sottilmente, raffinatamente in contrasto, risulta fondamentale lo studio e l'approfondimento delle caratteristiche fisiche, morali e comportamentali, come conferma lo stesso Gavras:

Giravamo attorno ai personaggi come lo scultore attorno al suo blocco di marmo.

Bisognava precisare i loro nomi, precisare il loro fisico, il colore dei loro occhi... e i colori che emanavano.

La storia che noi conosciamo a grandi linee, di delinea nei suoi dettagli attraverso quelli che la vivono, i personaggi. Essa si precisa nei suoi meandri dai loro comportamenti, dalle loro debolezze, le loro convinzioni, le loro ambizioni.¹⁸⁶

Il contrasto, ben evidenziato fin dall'inizio dall'arrivo di Steve (ancora uno straniero, ancora un aeroporto, ancora una figura piana, serena, eppure misteriosa nella sua ambigua solarità) è talmente rarefatto, strisciante, mai troppo conclamato, da richiedere un tale approfondimento nella caratterizzazione generale dei personaggi con particolare attenzione per i protagonisti. Il conflitto

¹⁸⁶ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sommerso, non solo negli atteggiamenti dei protagonisti ma anche nelle parole della sceneggiatura che spesso e volentieri nasconde le proprie carte, rientrando in una sorta di narrazione in soggettiva che non consente di conoscere appieno le intenzioni dei personaggi, richiede dunque una sontuosa costruzione delle due figure principali, che si regge in particolare sul dialogo, e sui momenti di solitudine.

Già Losey, in occasione della pubblicazione della sceneggiatura di *Mr. Klein*, mise sullo stesso piano Solinas e Harold Pinter¹⁸⁷, e in questo caso, un paragone è possibile, proprio a partire dalla figura di Morrison. Pinter infatti, nell'introdurre i personaggi tralascia spesso elementi fondamentali per lo spettatore al fine della comprensione della storia.

[...] le esperienze narrate dai personaggi possono essere completamente false. Lo spettatore, che deve essere informato su chi sono i personaggi, che cosa hanno fatto, quali sono le loro vicissitudini passate, è abituato ad accettare per vero tutto quanto viene detto a tale proposito dai personaggi (a patto che non sia chiaramente evidente che si tratti di menzogna). Questa convenzione viene stravolta: nei drammi di Pinter non c'è nessuna certezza sulla veridicità di ciò che viene raccontato. Quanto dicono i

¹⁸⁷ Michel Ciment, *Il libro di Losey*, Bulzoni, Roma, 1983, p. 161.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

personaggi può essere frutto di fantasia o di voluto travisamento della realtà e deve essere accettato soltanto come manifestazione dell'immagine che vogliono dare di se stessi. Di loro sappiamo soltanto quello che risulta dalla loro azione in scena, mentre sia il passato che un eventuale mascheramento del presente sono *a priori* completamente sconosciuti.¹⁸⁸

Sulla stessa stregua di Pinter, anche Franco Solinas introduce Steve Morrison, il co-protagonista, in modo enigmatico, così che, per tutta la prima parte del film non si riesce a capire chi sia Morrison né tantomeno quale sia il reale motivo della suo arrivo a Lisbona: tale motivo guida buona parte delle azioni di Charles, ossessionato da Steve, dalla sua presenza e da ciò che egli potenzialmente può rappresentare per la sua carriera. Nello stesso enigmatico modo sarà introdotto, in *Quien sabe?*, Bill Tate, ma anche Paul Robin e Santore ricevono un simile trattamento. Ma se in *Quien Sabe?* El Chucho non sospetta delle trame di Tate e in buona sostanza Tate sfrutta El Chucho per realizzare i suoi piani, in questo copione tutti sembrano sapere sempre qualcosa in più di ciò che dicono, ognuno nasconde i suoi obiettivi e naviga a vista, osservando attento le mosse dell'altro. Steve Morrison sembra prima un freddo giudice e in seguito il sostituto di Charles. Charles certamente intuisce che Steve sia lì per farlo sollevare dall'incarico

¹⁸⁸ Paolo Bertinetti, *Il teatro inglese del novecento*, P.B.E., Torino, 1992, p. 187.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

di direttore aziendale, ma l'atteggiamento di Steve è tale da non far trapelare nulla fino alla fine del copione e quello di Charles è il comportamento di chi resta in attesa, cercando in sottotraccia di cambiare le cose, attraverso sottili ma non troppo efficaci strategie d'inganno, non palesando, almeno finché chi riesce, le sue preoccupazioni.

L'inizio della sceneggiatura è l'ennesima scena in aeroporto che saluta l'arrivo di Morrison (Paul ha lo stesso identico ingresso in scena, ma come non citare Tate che arriva in stazione). Al suo arrivo un soldato al check-in gli domanda se sia della CIA e Steve, con un sorriso sfrontato, risponde enigmatico: chissa...!¹⁸⁹

Da questo momento in poi ogni informazione disseminata all'interno della narrazione non farà che aumentare l'ambiguità di questo personaggio. Cosa è venuto a fare in Portogallo? Nessuno porrà a Steve tale domanda per tutto lo svolgersi della vicenda, eppure questo è il filo conduttore della storia, il motore che guida le azioni e i moti dei personaggi del copione, compreso lo stesso protagonista. La sceneggiatura, oltre a confermando le somiglianze con Paul Robin e Bill Tate, ci descrive Steve come un uomo che pare avere meno di trent'anni, «un viso da ragazzo, con gli occhi chiari, innocenti»¹⁹⁰, che lo connota come un essere innocuo. È «carino, gentile, sembra un bravo ragazzo»¹⁹¹, dirà di lui Elena, la

¹⁸⁹ Franco Solinas, Costa Gavras, *Il cormorano*, stesura definitiva, op. cit., 193 pagine.

¹⁹⁰ Ivi., p.2.

¹⁹¹ Ivi, p. 15.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

compagna di Charles, che ha avuto il compito di prelevarlo all'aeroporto.

Solinas invece non fornisce immediatamente la precisa descrizione di Charles Rathbone, ma ci riporta esclusivamente il dato che evidentemente costituisce un elemento fondamentale per la storia: Charles ha sessant'anni¹⁹². Lasciando per lo sviluppo la costruzione graduale del personaggio, a partire dal dato immediatamente più rappresentabile, ovvero l'aspetto e lo stile. In questo modo si focalizza l'attenzione sul dato temporale, e conseguentemente sul declino di un uomo alla soglia della vecchiaia, dato questo costantemente sottolineato non solo in relazione a Rathbone, fino all'ultimo riferimento nel finale. Si noti che in una versione anteriore della sceneggiatura, lo scrittore offre invece ulteriori elementi descrittivi, poi tagliati: «grande e grosso, in maniche di camicia. [...] La sua faccia dura e un po' volgare è devastata dalla fatica.»¹⁹³ Il taglio che segue esprime con chiarezza la volontà in Solinas di puntare esclusivamente sul tratto dell'età come elemento distintivo tra Rathbone e Steve Morrison.

Inizialmente troviamo Charles negli uffici della fabbrica mentre attende l'arrivo di Morrison. Solinas lo descrive nervoso e agitato, mentre guarda la finestra aspettandosi da un momento all'altro di vedere l'uomo dalla sede centrale. Ma c'è anche un altro

¹⁹² Ivi, p.8.

¹⁹³ Franco Solinas, *Il Cormorano*, sceneggiatura, stesura intermedia, 1977. Testo dattiloscritto con correzioni autografe, stesura precedente, reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas, 164 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

problema che a Charles appare al momento evidentemente meno stringente dell'arrivo di Morrison: è il sessantasettesimo giorno di occupazione della fabbrica e Charles deve mediare con la commissione operaria capeggiata da Domingo. Nel dialogo della scena, Charles e Domingo si affrontano su ore lavorative, salari, presenza di asili nido aziendali e ferie pagate. Charles, riferendosi all'arrivo di Steve, spiega che la situazione dell'azienda è al momento troppo drammatica per poter soddisfare tali richieste. Si noti che il dirigente non parla mai in portoghese, ma è tradotto simultaneamente dalla sua segretaria Judith, finché Domingo, in un inglese elementare, non decide di comunicare direttamente con colui, che agli operai appare come il padrone. A questo punto Charles si trova costretto a parlare apertamente di Morrison:

CHARLES

Lo vedi quel signore? È appena arrivato da New York... E non è un tipo qualunque

[...]

CHARLES

Per lui, si è scomodato il presidente della Compagnia... Sai cosa vuol dire? Non è cosa di ogni giorno.

DOMINGO

Cosa è venuto a fare?

CHARLES

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Non lo so ancora, ma... Prova a fare
un'ipotesi: siccome la baracca non rende
più... si chiude e basta.

Ha un momento di tristezza vera. Domingo lo guarda
e capisce che non sta barando.

CHARLES

Il che vuol dire, per ciò che mi riguarda,
che questa volta vado in ferie anche io...
Per sempre.

C'è una pausa tesa. Un senso generale di sconfitta.¹⁹⁴

Charles non sa, ma teme di sapere quale sia il motivo della presenza di Steve in Portogallo. L'incontro tra i due pare una rimpatriata tra vecchi amici: entrambi fanno finta di provare un naturale affetto l'uno nei confronti dell'altro, eppure non si sono mai visti prima. In questo clima di tesa, ipocrita gentilezza, Charles invita il più giovane collega a soggiornare nella sua spaziosa villa, constatato che gli alberghi sono tutti occupati o autogestiti. L'atteggiamento di Charles nei confronti del suo ospite si rivela fin da subito reverenziale e ossequioso. Allo stesso tempo però il vecchio dirigente non perde occasione per studiare quello che già vede come un avversario imperscrutabile: «dà un'occhiata a Steve, che si limita ad accentuare appena l'indefinibilità del suo sorriso.¹⁹⁵» Morrison, d'altro canto, nasconde bene le sue intenzioni, non

¹⁹⁴ Ivi, pp. 11, 12.

¹⁹⁵ Ivi, p. 19.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

facendo mai domande sulla fabbrica o sull'andamento delle trattative con gli operai, limitandosi a osservare silenziosamente. Quest'atteggiamento naturalmente disorienta Charles che tenta in tutti i modi di accattivarsi i favori del giovane. In questo nascosto gioco delle parti, ciascuno dei personaggi rappresenta una tipologia sociale riferibile al mondo economico: Steve è la classe dirigente, distaccata sul lato umano e ben più interessata ai freddi numeri, dimostrando dunque un interesse nullo per i problemi degli operai e la massima concentrazione sugli utili; Charles è invece la pedina, "il cormorano" appunto, lo strumento delle multinazionali, che, malgrado un fondo di umanità più marcato, dovuto anche al contatto quotidiano con la realtà operaia, si attesta comunque su posizioni vicine a quelle dell'alto dirigente, tanto per conservare i propri privilegi che per un atteggiamento, automatico, di accettazione di quanto è emanazione delle volontà della classe dirigente. Anche gli altri personaggi che man mano la sceneggiatura rivela rappresentano strati sociali ben delineati: da una parte l'amministratore Tom Teagel che a differenza di Charles non ha a cuore il futuro dell'azienda quanto il suo e dall'altra, in totale opposizione, Domingo, il leader sindacale all'interno della fabbrica, che naturalmente rappresenta la classe operaia e le sue rivendicazioni, incarnando anche la sfrontatezza e la rabbia di una giovane rivoluzione.

Totalmente attestate su posizioni irreali sono Manuel De Oliveira e Maria Regina, rappresentanti dell'opulenta nobiltà portoghese che, spaventata dalla rivoluzione preferisce vendere le

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

proprie terre e riparare all'estero. Quando questi chiedono a Steve quale sia il luogo migliore dove scappare, il giovane dirigente decide di dare loro un consiglio:

STEVE

La Corea

A parte la risata complice e compiaciuta di Maria Regina, l'unica reazione del gruppo è uno sbalordito silenzio.

STEVE

Del sud, naturalmente... Spiagge immense, foreste, mano d'opera a buon mercato...

SIGNORE DISTRATTO

E tanta, tanta noia.

STEVE

Sì... Ma lei cerca un paese dove investire bene i suoi soldi, o dove poterli spendere bene?

SIGNORE DISTRATTO

L'uno e l'altro... Non è possibile?

STEVE

No. ormai. C'è contraddizione. Bisogna scegliere... Chi può.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

SIGNORA TURCHESE

Ma la Corea non era comunista?

STEVE

Il nord.

SIGNORA TURCHESE

Ma certo! Questo si sa, lo sapevo... Però,
possono sempre scendere.

STEVE

E noi possiamo salire.¹⁹⁶

Ecco introdotto per la prima volta il discorso sulla Corea. Steve, così giovane ha le idee chiare sul da farsi, e senza che nessuno lo sappia, svela una delle informazioni che tiene nascoste, probabilmente la più importante, almeno per Charles: la prossima apertura di una fabbrica della Standard Electric in terra coreana, stabilimento nel quale Charles sarà “retrocesso” alla fine del film. Con un’astuta anticipazione Steve sembra quasi voler vendere la propria idea, renderla fin da ora accettabile per Charles e i suoi amici, così che l’anziano dirigente non se ne abbia troppo a male una volta appreso del suo destino.

La conversazione prosegue con l’intervento di Charles, che approfitta dell’arrivo del segretario dell’ambasciata USA Richard Simpson, per presentargli Steve come un turista in vacanza e dunque studiare la reazione del giovane. Il gioco del non detto

¹⁹⁶ Ivi, p. 34, 35.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

prosegue: quest'ultimo però sta al gioco, quasi divertito, e conferma di essere in vacanza. L'arrivo di un altro ospite vieta a Charles di proseguire con alcune domande a Steve e allora l'uomo confida a Elena, la compagna, tutte le sue angosce. Come Margot in *La vita è come un treno*, Elena è un personaggio positivo, che al sostegno morale nei confronti del protagonista aggiunge grande acume. I personaggi femminili, rivestono in Solinas un ruolo quasi sempre di contorno e si presentano spesso come compagne del protagonista. Solo in tre lavori dell'autore maddalenino, *Giovanna*, *Kapò* e *Hanna K.* la figura femminile assurgerà a protagonista della sceneggiatura, presentando tre tipologie totalmente differenti (la combattività di Giovanna, l'individualismo di Edith e l'incertezza di Hanna).

La scena seguente introduce e descrive il personaggio dell'amministratore Tom Teagel:

[...] un uomo di una settantina d'anni,
magro, abbronzato, con i capelli bianchi,
ruvidi, tagliati a spazzola. Si guarda
intorno.¹⁹⁷

È evidente che l'arrivo di Steve Morrison non preoccupa solo Charles ma agita le acque in seno alla dirigenza della fabbrica, infatti Tom si sta recando da Charles per incontrare Steve. Ha lavorato tutta la notte sui registri dell'azienda e, con Charles, vorrebbe mostrarli a Steve il quale, uscito all'alba, non è ancora rientrato, provocando una serie incontrollata di interrogativi e

¹⁹⁷ Ivi, p. 44.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

dubbi da parte di Charles. All'arrivo di Steve, Tom resta in disparte facendo finta di giocare a scacchi (il gioco delle parti prosegue e in Tom trova la sua estremizzazione), mentre Charles e Steve si scambiano i soliti gentilissimi convenevoli. Le personalità di Tom e Steve, sebbene quest'ultimo sia in posizione dominante, sono speculari: ambedue dissimulano le loro intenzioni presentando all'esterno, continuamente, un simulacro dei loro pensieri. Per cui se Tom finge di giocare a scacchi, Steve, finge di aver sentito parlare di Tom, nonostante pochi momenti prima abbia ammesso, con sufficienza, a Charles, di non averne mai sentito parlare. Tom «ancora una volta sente la necessità di fingere un comportamento»¹⁹⁸ e si alza fingendo di dover andare, Charles a questo punto ne approfitta per presentare i due. Steve percepisce che l'incontro non è casuale ma combinato: siamo di fronte ad un doppio livello di comunicazione interpersonale che troverà ancora il suo apice nel proseguo della scena, da un lato le parole di facciata, ben scandite e accompagnate da sorrisi rilassati, dall'altra le strategie sottintese, i mezzi sguardi, i sentori che ogni cosa ne sottintenda un'altra, come in effetti è:

CHARLES

Questo è Tom Teagel, il nostro cassiere...

L'entusiasmo di Steve sembra assolutamente genuino

STEVE

¹⁹⁸ Ivi, p. 51.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Ah! Il famoso Teagel, come va?¹⁹⁹

Il dialogo che segue sublima questo doppio binario comunicativo. Charles e Tom, forse stufo dell'atteggiamento leggero di Steve che copre, protegge le reali motivazioni del suo viaggio in Portogallo, decidono di gettare la maschera e Charles gli propone di dare uno sguardo ai registri contabili dell'azienda, palesando dunque le sue paure.

Steve lo guarda interrogativamente, e scuote appena la testa sorridendo. Non capisce, quindi, non sa cosa rispondere. E Tom si sente a disagio.²⁰⁰

L'atteggiamento di Steve è però di totale chiusura, e anche Solinas avvalta il segreto di Steve. Lo sceneggiatore non fa menzione della recita di Steve ma ne descrive la reazione come se questa fosse assolutamente veritiera. In realtà, Steve prosegue nella sua recita, sorride, lascia intendere che non gli interessa vedere i registri e lo fa come se fosse l'ultima cosa che gli importa, come se la sua visita non avesse nulla a che fare con gli affari della fabbrica. I due anziani funzionari invece si sono ormai scoperti, pur tentando, ricomponendosi in fretta e silenziosamente dallo stupore, di non palesare tensioni, di cui tuttavia Steve si accorge.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ivi. p. 52.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Steve li osserva, ora l'uno ora l'altro, nel tentativo di decifrare il senso di quel loro dialogo.²⁰¹

La descrizione di Solinas penetra in Steve. L'autore dunque non ci dice che Steve finge, ma ci afferma invece che non capisce, tanto il volto del giovane dirigente è convincente ma immediatamente dopo ci parla di uno Steve guardingo, che studia i due vecchi leoni, irrimediabilmente aggrappati ad una professione che nonostante tutto amano. Il finale ci dirà che ogni gesto di Steve, perfettamente convincente, è in realtà studiato al fine di nascondere i suoi obiettivi e mascherare le sue verità. A conferma di ciò, non appena Tom abbandona la casa, Steve chiede a Charles quanti anni abbia l'amministratore. Solinas ci informa non solo del dialogo, della superficie, ma spesso anche del dialogo interiore di Charles, nonché della fredda logica di Steve, che gradualmente traspare:

STEVE

Quanti anni ha?

CHARLES

Settantadue.

Ha capito benissimo la logica di Steve ma vuole controllarla.

CHARLES

Perché?

²⁰¹ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Il tono di Steve è neutro, senza allusioni.

STEVE

Niente... sono parecchi.²⁰²

E chiaro ormai che Charles vede con insofferenza i giochi di Steve. Il suo atteggiamento discreto e servile muta improvvisamente

[...] quel giovane sorridente e svagato, Charles non lo sopporta più. Al di là di qualsiasi altra ipotesi, ora, gli appare per quello che comunque è: un intruso, che lo disturba. Non riesce più a fingere. Diventa distratto, sbrigativo.²⁰³

Quello che irrita Charles, è il tono neutro di Steve, e «il suo stile cortese e distaccato»²⁰⁴, ancora non ha capito il reale motivo della sua visita e la sua insofferenza lo porta allo sfogo nel momento in cui Steve si informa riguardo alla nascita della fabbrica. Quando Charles gli risponde che è stata inaugurata il giorno del suo compleanno, Steve si affretta a precisare: «sette mesi prima della rivoluzione»²⁰⁵, precisa Steve intendendo sottolineare il chiaro errore strategico, Charles esplode. La maschera sta cadendo dai visi

²⁰² Ivi., p. 55, 56.

²⁰³ Ibidem..

²⁰⁴ Ivi., p. 68.

²⁰⁵ Ibidem.

dei due protagonisti, che lentamente si palesano, pur con l'atteggiamento di chi cerca ancora di non scoprirsi, ma chiaramente non ci riesce.

CHARLES

Tutti bravissimi a fare le analisi. Tutti intelligentissimi... dopo. Ma prima, dov'erano tutti questi geni?

Il suo sguardo incontra quello di Steve, che è attento, e sembra attendere con interesse il seguito del discorso.

CHARLES

Qui, i responsabili, siamo in parecchi, caro Steve... A cominciare dal nostro caro presidente, con tutto il consiglio d'amministrazione... Per finire con Kissinger e il Pentagono. Compresa la Cia!

Steve non può fare a meno di commentare.

STEVE

Ah. Anche il famoso Teagel...

CHARLES

Steve. Io non mi sto divertendo.

STEVE

Lo so, scusami... ma il famoso Teagel mi affascina.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Il suo sorriso è sincero, disarmante. Charles si sente subito meglio. Gli batte una mano sulla spalla.

CHARLES

D'accordo... Si è sbagliato anche lui.²⁰⁶

Il tono di Steve e le sue risposte risultano sfuggenti e irritanti, tuttavia l'aspetto del ragazzo, sul quale Solinas si sofferma spesso, la superficie, sono ancora decisivi. Un ragazzo dall'aspetto innocuo come è Steve non può costituire un pericolo per Charles, questo è il pensiero istintivo e fallace dell'uomo che dunque si rasserena. Solinas rimanda, qui come altrove, alle silenziose attività di insospettabili quanto innocui colletti bianchi che tuttavia decidono i destini economici di interi popoli. Il dialogo sembra riassetarsi su una generale distensione, ma non è così: Solinas abbassa abilmente la soglia di guardia del lettore/spettatore, per fendere immediatamente dopo. Steve, fino a questo momento ancora un poco indecifrabile, non ha ancora detto la sua, non del tutto. I due si avviano verso una porta, Charles continua pacatamente il discorso.

CHARLES

Se pensi che il nostro ambasciatore era qui da dieci anni... Un tipo abile, attento. Eppure...

²⁰⁶ Ivi. pp. 70, 71.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Sono arrivati davanti alla porta. Steve stava per abbassare la maniglia, ma s'interrompe. Si volta a guardarlo.

STEVE

Poi l'hanno sostituito, mi sembra...

L'analogia è così elementare e così crudele che Charles ne resta affascinato. Risponde con altrettanta semplicità.

CHARLES

Sì. Un anno fa.²⁰⁷

Steve sparisce nel buio del corridoio, lasciando Charles atterrito, sgomento, stanco. È chiaro ora che Steve è in Portogallo per sostituire e far sostituire l'anziano dirigente. La nota di Solinas, non si limita a descrivere la scena ma bensì come in altri casi, penetra nei pensieri di Charles, evidentemente da tenere segreti allo spettatore ma ben presenti al regista. Charles si sposta nel suo studio, sulla sua scrivania il libro *I.V. Lenin – Estremismo malattia infantile del Comunismo*. Per affrontare i nemici è evidente che bisogna conoscerli, un concetto che Solinas pospone spesso alla costruzione dei suoi anteroi e che ora ribalta con Charles: egli sta leggendo Lenin nel tentativo di capire qualcosa della rivoluzione che lo ha investito e soprattutto per comprendere la logica con il quale si muovono i consigli di fabbrica e le strategie sindacali che egli si

²⁰⁷ Ivi., p. 71.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

trova quotidianamente ad affrontare. Il lato esistenziale però in questo momento è preminente, il protagonista è ormai esasperato dalla situazione che si delinea ai suoi occhi e decide dunque, di chiamare immediatamente alla Standard Electric di New York. Cerca il suo amico McGranery, nella speranza di ottenere informazioni su Steve.

La sceneggiatura, in questo particolare passo, abbandona il Portogallo e con un salto spaziale lungo quanto quello della telefonata, catapulta il lettore/spettatore nel frastuono di una mattinata newyorkese, e precisamente nell'ufficio di McGranery, affollato di funzionari, segretarie, pulsanti da schiacciare, cervelloni elettronici da interrogare. Dopo l'efficiente ricerca di una segretaria, qualche informazione su Steve viene reperita, alcuni dati sono evidentemente in codice, ma resta chiaro che Steve è laureato ad Harvard e fa parte dello staff del presidente dell'azienda. L'informazione è eloquente quanto inutile, Charles non sa che fare, gira per casa, guarda la luna, infine entra in piena notte nella stanza di Steve, trovandolo docilmente immerso in un sonno profondo. In due brevissime scene notturne fatte solo di gesti, Solinas rende splendidamente l'inquietudine del protagonista e la sua impotenza di fronte al candore ingannevole del protagonista.

Ma Charles non intende restare con le mani in mano: l'indomani mattina, dopo una riunione in ufficio con la commissione operaia che chiede il raddoppio del minimo sindacale, Charles si convince della fondatezza delle loro richieste e alla testa

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

degli operai si reca al Ministero del lavoro per iniziare una trattativa, decidendo anche di riaprire la fabbrica. Al Ministero c'è Steve, che questa volta (Solinas indirizza l'attenzione del lettore/spettatore sull'inversione dei ruoli) è sorpreso dell'intraprendenza dell'anziano dirigente. La minaccia di un trasferimento della fabbrica è più che mai reale: Charles sta per avviare la mediazione col Ministero, Steve gli da un consiglio che suona come un monito, una minaccia

STEVE

Auguri! E spiegagli che non esiste solo il
Portogallo...²⁰⁸

I ruoli ora sono chiari e ben delineati, tuttavia Charles ha ancora delle speranze di salvare la barca che affonda, la prossima mossa è licenziare il vecchio collega e amico Tom Teagel. Charles, come Paul Robin in *Parà* tradirà l'amicizia di Jean sfruttandola per il suo interesse, sacrifica Teagel. Dopo un pranzo amichevole fra i due, Charles gli comunica il suo imminente licenziamento che Tom non accetta di buon grado, nonostante le motivazioni di Charles siano quelle del bene dell'azienda, forse frasi già sentite.

Tom lo guarda con infinito disprezzo. Scuote la testa.
La sua voce esprime un'indignazione sofferta, sincera.

TOM

Che vergogna, Charlie... Che vergogna...

²⁰⁸ Ivi, p. 86.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

E Charlie ha veramente vergogna, ma deve sopravvivere.²⁰⁹

“Che vergogna” è l’unica risposta di Teagel, che di fronte al gesto di colui che credeva essere un amico sembra avere la forza di reagire. In realtà, in un gioco in cui “i cormorani” tentano ognuno di salvare la propria carriera su quella dell’altro, anche Tom troverà il modo di vendicarsi. Questo è l’unico modo per riaprire la fabbrica alle condizioni del ministero e della commissione operaia, accontentando New York che intende, questo crede Charles, sostituire Tom con qualcuno più giovane. Tom va via irritato, mentre Charles è preda di «un senso di impotenza, una disperazione straniante»²¹⁰, il rimorso che anche in questo caso affiora nel personaggio posto di fronte alla brutalità delle sue azioni.

Come già si accenna, la sceneggiatura, per rendere conto del divario tra comunicazione verbale e in generale esteriore e reali intendimenti, è disseminata di precise indicazioni riguardanti stati d’animo e sensazioni. In seguito allo scontro tra Tom e Charles, si noti come lo stordimento di quest’ultimo sia sottolineato dal paesaggio sonoro che Solinas fa emergere nel descrivere la scena nel momento in cui Charles si allontana con la sua automobile. La qualità tecnica si unisce alla volontà di suggestione del

²⁰⁹ Ivi., p. 93.

²¹⁰ Ivi., p. 96.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sceneggiatore, il risultato sono le righe finali della scena numero 31: non immagini, ma suoni.

Come lo schiocco di una fucilata, risuona la portiera del Buick, che sbatte, richiusa dall'interno. Poi, il ronzio del motore, il rombo che si allontana. E poi, di nuovo, soltanto le grida disperate dei gabbiani.²¹¹

Ancora suoni: la scena successiva, come quella sopraccitata, è scritta in soggettiva su Charles, la sua confusione, la sua rabbia, la sua frustrazione, sono i motori che guidano la descrizione e l'accentuazione del sonoro, il particolare rispetto al resto, alla rappresentazione per immagini, rende conto di quanto accade all'interno del personaggio, passando attraverso la sua percezione dell'ambiente. Steve nuota nella piscina di Charles.

I tonfi sordi delle bracciate e il contrappunto ritmato dei suoi piedi creano una sonorità ossessiva, e danno il senso di un'implacabile presenza.²¹²

Si noti ancora, il suono per la sensazione, perché la sensazione è un moto non volontario, la sensazione si subisce, ed è nascosta nelle luci, nei rumori, nei gesti. Questa la lezione che Solinas impartisce in queste mirabili scene. Charles ha il volto sfigurato dalla disperazione, il viso tirato e stanco, Steve è raggianti.

²¹¹ Ivi, p. 96.

²¹² Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Il protagonista esce di scena dopo uno stanco quanto amaramente ironico dialogo con la compagna Elena che intuisce che qualcosa è successo, ma non sa cosa.

Il giorno dopo, durante una partita a *bridge*, sembrano finalmente chiarirsi gli snodi della situazione. Steve fa cenno per la prima volta ai motivi del suo arrivo in Portogallo, o almeno così a Charles pare di capire, riferendosi alla prossima finale della coppa di golf dopo la quale farà ritorno in America. Per il protagonista sembra la fine di un incubo, egli rimette in discussione tutte le sue congetture, rasserenandosi definitivamente. È chiara da questo passaggio che Charles ha una sola ferma volontà, non quella di venire a capo della situazione, quanto quella di trovare la serenità personale per quanto illusoria, per cui si accontenta delle spiegazioni di Steve, rivedendo la sua strategia. La mattina dopo, la fabbrica riapre i battenti, tutti sembrano sorridere, c'è aria di ottimismo, Charles è raggianti. Si noti, per proseguire il piccolo *excursus* sulla completezza stilistica dello sceneggiatore sardo, la metafora, insolita figura retorica per una sceneggiatura, che informa della condizione di Charles.

Charles è lassù, nel suo ufficio-ponte di comando,
come Achab quell'indimenticabile mattino che fu
avvistata la balena bianca.²¹³

²¹³ Ivi, p. 112.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Le cose sembrano ricomporsi, Charles recupera la serenità, la fabbrica riparte e Steve ha vinto la coppa di golf (che ovviamente non è assolutamente il motivo per cui si è recato in Portogallo) ma, come nella più classica delle costruzioni drammatiche, proprio nel momento in cui il protagonista sembra aver faticosamente risalito la china, ecco la nuova caduta, più fragorosa: da New York arriva improvviso un telex che ordina a Charles di annullare tutte le sue iniziative, compreso il licenziamento di Tom e di riportare la situazione allo stato precedente. Gli operai ora sono furibondi e inseguono Charles, il quale tenta di abbandonare di nascosto la fabbrica, si dissocia dalle iniziative di New York, capisce di non avere più alcun potere. Il suo sospetto cade presto su Steve, ma quando ritorna a casa e tenta di affrontarlo, il comportamento di Steve è disarmante e il suo dispiacere per quanto accaduto appare sincero. Charles desiste dall'intento di affrontarlo, è convinto che il ragazzo non sia responsabile. Ma ancora una volta, quella che Solinas descrive, senza neppure informare il regista, è un'altra perfetta recita di Morrison. Mentre fuori, nel giardino della casa di Charles, accade qualcosa di insolito:

attraverso i prati, le aiuole, tra gli alberi e le piante, ovunque, tutt'intorno alla villa, titubanti, decise, furiose, o sorridenti, vengono avanti a decine, a centinaia, le ragazze operaie.²¹⁴

²¹⁴ Ivi, p. 131.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Ecco le nipoti di *Giovanna*, il mediometraggio del '56, o le donne algerine che in *La battaglia di Algeri* scendono in piazza per urlare il loro dolore, che invadono pacificamente il giardino della villa, si mettono a giocare, ballano, mentre un grammofono diffonde la voce di Frank Sinatra che, e in questo caso le parole di Solinas esprimono il contrasto tra quanto si vede e il contrappunto sonoro, «galleggia ambiguamente nell'insieme»²¹⁵ e le telecamere della televisione riprendono la scena.

Charles va a parlare con gli operai. Non è indignato per quell'invasione, in fondo si sente dalla loro parte, comprende l'exasperazione di chi da tre mesi non riceve stipendio e non ha alcuna garanzia. Li capisce certo, ma non può aiutarli, perché affonda anche lui. L'occupazione del giardino dura fino al tramonto, quando lentamente le operaie cominciano a defluire:

C'è un clima di disfacimento. La voce di Frank Sinatra, che continua a ripetersi, contribuisce notevolmente a dare quel tono sfatto e patetico al paesaggio.²¹⁶

Charles è un uomo distrutto. Ha provato a far qualcosa per salvare la sua posizione e difendere il posto degli operai, ma non ha ancora compreso appieno di essere semplicemente una pedina in mano alla Standard Electric. È stanco e teso ma cerca di mantenere

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ivi, p. 139.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

una certa dignità. La televisione lo intervista, ecco ancora i giornalisti che chiedono conto, vogliono sapere, informare e informarsi. E Charles, testardamente, automaticamente, continua a difendere gli interessi delle multinazionali, anche se capisce di essere ormai emarginato dai gruppi di potere. Idealmente capisce le ragioni degli operai ma pubblicamente continua a difendere la sua società. Il discorso che si è sentito costretto a fare lo amareggia ancora di più, e il volto quasi sorridente di Steve che si complimenta con lui per le belle parole, lo innervosisce causandone la reazione verbale. È chiaro che Charles non sopporta più la presenza di Steve, e, neppure troppo velatamente lo invita ad andarsene.

La disfatta di Charles è alle porte: non ha capito, non capisce che Steve è lì per giudicarlo e sostituirlo, l'aveva intuito, ma poi i segnali male interpretati l'hanno indotto a cambiare idea, non si è neppure accorto che la mossa americana di annullare le sue iniziative riguardo alla fabbrica è stata una vendetta di Tom, così, sul finale, non si accorgerà di essere un cormorano, che pesca per il pescatore e può ingurgitare solo i piccoli pesci.

Non si è reso conto di nulla, non ancora almeno, ma ha un sogno: è vecchio e stanco, ha una compagna, non ha più voglia di lottare per un posto e una carriera, alla sua età, vuole pace:

CHARLES

Adesso... vorrei fregarmene della carriera
e tutto il resto, e restarmene qui a passare
gli ultimi anni in pace... Sul mare...

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Niente confusione, tensioni... Niente fretta. Tranquillo.²¹⁷

Steve però non sembra pensarla così. Ritorniamo qui a quel suo riferimento alla Corea delle prima scene.

STEVE

Non si potrebbe trovare un altro posto?

CHARLES

Dove? Ricominciare daccapo? In giro per il mondo... E, poi, c'è Elena, che non rinunciarebbe mai ai figli.²¹⁸

Steve gli preannuncia il suo futuro in un altro paese ma Charles ancora una volta non coglie il riferimento di Steve, la domanda del ragazzo è qualcosa di più di un ipotesi, qualcosa di maggiormente definito rispetto ad un invito: è evidente che un dirigente esperto come lui sarebbe utile nei nuovi mercati, dove la forza sindacale è quasi nulla e le amministrazioni sono compiacenti. E così a New York si decidono i destini di Charles, che viene trasferito in Corea, lascia Elena e segue il suo destino. Nella penultima scena, che virtualmente chiude la vicenda di Charles, troviamo un richiamo a *Squarciò*, proprio in apertura di scena, quasi a voler chiudere un cerchio, la descrizione di scena si conclude

²¹⁷ Ivi, p. 155.

²¹⁸ Ivi, p. 155.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

ricalcando le prime parole di *Squarciò*: «è il tempo migliore per pescare»²¹⁹. Anche in questo caso c'è un pescatore che opera:

Il sole ha già compiuto tutto l'arco, e nuovamente si avvicina al mare, verso il tramonto. Il cielo è grigio rosa.

Il mare non è calmo, percorso da brividi leggeri. È l'ora giusta, è il tempo ideale per pescare.²²⁰

Poi appaiono il pescatore e il cormorano, completando così la metafora che guida tutto il copione fin dal titolo:

Un cormorano verde scuro nero passa rasente l'acqua, il collo teso, il frullo delle ali rapido e intenso. Si tuffa d'improvviso, scompone l'acqua, scompare. Quando ritorna in superficie, un grosso pesce gli guizza moribondo nel becco.

Il cormorano ha fame, ma non prova neppure ad ingoiarlo. Ormai sa bene che l'anello di cuoio, che gli stringe il collo, glielo impedirebbe.

Rallenta il volo, prende quota. Faticosamente, ritorna al punto di partenza.

²¹⁹ Franco Solinas, *Squarciò*, op. cit., p. 31.

²²⁰ Ivi, p. 184, 185.

Il vecchio della canoa è così vecchio che ha già l'aspetto del fossile. Lo sguardo che gli s'intravede tra le palpebre secche, tagliate obliquamente, è vuoto e senza tempo.

Sbattendo le ali, il cormorano gli si posa accanto sul bordo. Il vecchio gli prende il grosso pesce. In cambio gliene dà un altro piccolissimo che non può sfamarlo. E il cormorano parte di nuovo in caccia.²²¹

Ecco la precisa rappresentazione di Charles: «non è un po' troppo vecchio?»²²² Chiede a Steve un collega, «sì, ma non preoccuparti... vola ancora»²²³, risponde Steve accorgendosi subito del *lapsus*. L'espressione di Steve, non è divertita, egli si preoccupa, «il suo sorriso abituale si irrigidisce, diventando sgradevole.»²²⁴ Anche Steve, in questo istante, si rende conto di essere anch'egli un cormorano.

²²¹ Ivi, p. 185.

²²² Ivi, p.193

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

VII. *La Battaglia*, un poema per il cinema

La sceneggiatura *La battaglia*²²⁵ rappresenta l'ultima fatica non realizzata di Franco Solinas. Egli la scrisse nell'arco di tempo di due anni e mezzo, tra il 1976 e il 1979, e il travaglio del lavoro è testimoniato da un fitto carteggio con Joseph Losey, regista designato per la direzione del film²²⁶. Sono in molti a considerare quest'opera come un vero e proprio testamento artistico dello sceneggiatore, nonostante vi sia la successiva uscita di *Hanna K.* che ne chiude filmografia. Se già si è detto, in sede di introduzione²²⁷, della vicenda produttiva del film, che portò infine e dopo una lunga e inutile attesa all'abbandono del progetto, di particolare interesse sembra invece una lettera nella quale Solinas comunica al regista inglese di aver isolato lo schema narrativo, l'architettura ideale sulla quale successivamente si costruirà la sceneggiatura:

Caro Joe,
 spero finalmente di aver risolto la struttura del film.
 Cioè:
 I^a parte: il deserto, la natura e le sue regole crudeli, la fatica per uscire dall'età della pietra, l'exasperazione mistica della religione come componente della

²²⁵ Cfr. Franco Solinas, *La Battaglia*, sceneggiatura, 1979. Testo dattiloscritto, con correzioni autografe, di 168 pagine, reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas; Franco Solinas, *La Battaglia*, Maggioli, Rimini, 1984. Per la nostra analisi faremo riferimento all'originale dattiloscritto.

²²⁶ Alcune di queste lettere sono reperibili presso l'archivio del Fondo Franco Solinas.

²²⁷ Cfr. *infra* cap. I.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sopravvivenza e come confronto all'azione (guerra) per l'Impossibile.

II^a parte: la politica del Possibile. Le regole difficili della civiltà. La costante dialettica tra il Vecchio (frenante, ma anche rigore e sacrificio, quindi, forza delle tradizioni) e il Nuovo nella sua necessità pragmatica, piena di compromessi, interrogativi.

III^a parte: il salto dialettico, lo scontro inevitabile per la scelta: La Battaglia tra il vecchio che diventa anacronistico, quindi crudele, e il nuovo necessariamente più umano.

La tripartizione del materiale narrativo delinea tre atti ben definiti e descritti in uno stile che già anticipa quello che sarà il registro di scrittura del copione. Per la stesura della sceneggiatura, Solinas lesse tutto il Corano, documentandosi con perizia sul mondo arabo, la sua storia e cultura. Solinas realizzò il lavoro su basi totalmente bibliografiche, poiché non fu possibile fare il viaggio in Arabia Saudita, previsto e poi negato dalla produzione. Probabile che sia questo uno dei motivi ai quali si deve lo stile insolito e personalissimo che contraddistingue il copione, e ne fa un'eccezione coraggiosa all'interno di un contesto produttivo, quale è il cinema, con scarsi margini di autonomia che si riflettono, nella prassi, anche sulle sceneggiature, standardizzandone la forma. Le descrizioni di scena perdono dunque spesso il contatto con la realtà e si stagliano su un registro di rarefatta poesia che si palesa fin dalle prime righe, ampliando la funzione descrittiva, che dalla sfera del reale, puramente espositiva, entra in quella evocativa del ricordo. Il lavoro di documentazione e ricerca filologica, si spinge fino a

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

ricreare uno specifico linguaggio per i personaggi, come avremo abbondantemente modo di esemplificare avanti. Certo è che, con *La Battaglia*, la qualità formale dello sceneggiare di Solinas tocca il suo vertice, e su questa soprattutto ci soffermeremo nel descrivere il copione.

VII.1 Il deserto, la natura, le sue regole

La prima scena si apre con la descrizione del quadro *Les constructeurs* di Fernand Léger del 1950²²⁸. Curiosamente, l'intestazione della scena è appunto il nome del quadro e, tra parentesi, l'autore, la data di realizzazione e la tecnica tramite la quale è stata realizzata l'opera.

LES CONSTRUCTEURS. (F. Léger, 1950, olio su tela)

Contro il cielo, sospesi, appesi alla ragnatela delle strutture metalliche, non robot, né schiavi: operai, uomini, e, quindi, sogni, nostalgie, fatica; ma anche, la solidarietà e la consapevolezza.²²⁹

²²⁸ *Les Constructeurs* è in realtà una serie di dodici quadri che Léger realizzò tra il 1950 e il 1953, che non solo ricalcano il tema degli operai, ma ripropongono la stessa figura. Tuttavia, una sola opera è considerata definitiva, appunto l'olio su tela del 1950 che Solinas descrive. Léger dispose che il dipinto fosse esposto nella sala mensa di una fabbrica della Renault per un lungo periodo, al fine di osservare le reazioni di coloro ai quali era indirizzato.

²²⁹ Franco Solinas, *La Battaglia*, op. cit., p.1.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

La descrizione degli operai scava fin da subito nel ventre degli esistenti, pur essendo questa una semplice cornice (come sono le prime scene di *La vita è come un treno* e *Mr. Klein*). Non solo si descrive il quadro ma si penetra nell'animo degli operai in esso rappresentati, ricordando di quei sogni, di quelle nostalgie, di quelle fatiche sulle quali già Solinas si sofferma in *La vita è come un treno*, descrivendo gli operai scioperanti sotto processo²³⁰. La scelta di un quadro del pittore francese non è casuale: egli era, al pari di Solinas, fermamente comunista (tanto da essere stato considerato come «il pittore Laureato del partito comunista francese»²³¹) e indicava gli ambienti popolari con i loro aspetti aspri, tragici e comuni, come gli ambienti ideali da frequentare per gli artisti. Inoltre spesso aveva dibattuto su quali temi un artista dalla contemporaneità dovesse confrontarsi, dimostrandosi antielitario e accessibile, e promuovendo esempi di arte sociale e collettiva. Non a caso, i protagonisti del quadro sono un gruppo umano, uomini confusi con le macchine e gli ingranaggi delle impalcature, ma che si distinguono da queste, proprio come sottolinea Solinas nella descrizione di scena, per il loro essere uomini, portatori appunto di passioni e nostalgie.

L'alternanza con la scena seguente suggerisce il dissolversi del quadro e l'ingresso nel reale: i sei operai di Léger diventano uomini in carne e ossa, che lavorano presso un pozzo di petrolio, con intorno, ovunque, il silenzio del deserto. Franco Solinas fa leva

²³⁰ Cfr. *infra*, cap. V.

²³¹ Robert Hughes, «Master of the Visual Slang», *Time Magazine*, 2 marzo 1998.

ancora sulle geometrie del quadro di Legér, la descrizione è precisa e allo stesso tempo lirica. Si noti la puntuale indicazione scenografica di quelli che dovrebbero essere i colori della scena, sia per quel che riguarda l'ambiente che per quanto riguarda le strutture.

La stessa geometria di strutture, stessi colori, bianco, nero, rosso, giallo ocra. Anche gli operai sono sei, come nel quadro di Léger. Occupano gli stessi spazi, hanno gli stessi atteggiamenti.

Sei operai arabi lavorano sulla “gabbia” di un pozzo petrolifero. Il frastuono rende le loro voci mozze e indistinte.

Intorno e ovunque, il silenzio del deserto. La linea nera dell'oleodotto segna il nuovo orizzonte.²³²

I costruttori edili di Léger, diventano dunque operai di un pozzo petrolifero. Il tempo della sceneggiatura corre ora a ritroso, secondo un andamento ellittico che ricorda i tempi del sogno, i passaggi onirici ondeggiavano da un ambiente all'altro. La poeticità delle scene che seguono rappresenta il punto di massima sperimentazione stilistica per Solinas, ma anche una pratica della scrittura che non ha mai smesso di essere ricerca di stili e suggestioni adatte ai vari temi e ai vari registi. Tuttavia è facile notare in queste righe, non tanto la professionalità dello

²³² Franco Solinas, *La Battaglia*, op. cit. p.1.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sceneggiatore, quanto il genio, forse un po' trascurato, dello scrittore.

3. DESERTO. GIORNO.

Geografia dell'inesistente, del vuoto, o della solitudine: mare secco, pianeta arso, spento.

Il tempo si consuma e si disperde nella sabbia gialla dei millenni.

Appare abbastanza evidente che la descrizione di scena suggerisce un campo lungo che si perde tra le dune del deserto, nonostante appaia altrettanto chiaro che la scena, così come tutta la sceneggiatura, richiede al regista un enorme sforzo autoriale. Solinas e Losey nutrono l'uno per l'altro enorme stima e fiducia reciproca, per cui lo sceneggiatore si prodiga di fornire al regista un testo che, attraverso una molteplicità di indicazioni e sensazioni, dia ampio spazio al secondo atto creativo. Il riferimento al tempo è la presentazione di quello che probabilmente si propone come il vero protagonista del copione, con il continuo alternarsi tra vecchio e nuovo nella struttura dialettica che struttura il conflitto ma anche, tra passato, presente e futuro nel gioco spazio temporale che informa la scansione delle scene e guida l'intreccio.

4. DESERTO. TEMPESTA. GIORNO. NOTTE.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Ma quando nasce il vento, e vortii e folate appiattiscono dune per riformarne altre imprevedute, imprevedibili, può anche accadere che il deserto, come una clessidra impazzita, rovesci il Tempo all'indietro, e reinventi paesaggi di altre epoche, scomparsi.²³³

La tempesta funge da passaggio in dissolvenza e letteralmente dissolve il pozzo petrolifero, denotando non solo una variazione d'ambiente abbastanza evidente, ma anche un salto temporale che ci porta fino a fine ottocento. Si passa ad un'oasi morta dove «nell'aria ferma ristagnano fetidi vapori di morte»²³⁴. Una carovana di beduini ripara nell'oasi per rifocillarsi, il più anziano tra loro, come precisa Solinas, commenta quella che sembra una calamità: nell'oasi non c'è acqua, ma una melma nerastra e oleosa (di fatto il petrolio). La parola degli anziani è sempre solenne, guidata da antiche e ferme certezze consolidate dalla tradizione e dall'esperienza, ma non sempre vi è lungimiranza, quanto immobilismo sociale. Per l'anziano, che parla quasi da solo e inascoltato, quella melma nera è un presagio oscuro che dovrebbe convincere i beduini a non raggiungere Ryhad. L'anziano si riferisce all'acqua, e le sue parole si caricano di sapore epico.

IL PIÙ ANZIANO

Tutto ciò che ha avuto un inizio avrà una fine. E
tutto ciò che finisce non esiste più.

²³³ Franco Solinas, *La Battaglia*, op. cit., p. 2.

²³⁴ *Ivi*, p. 3.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

[...]

E se è soltanto Allah, che può crearla, soltanto Lui, quando e come vuole, può spegnerla nel fango.

[...]

È così. Quindi, la causa è chiara, e anche la ragione non può essere così oscura come per gli altri.²³⁵

L'anziano implora dunque tutti di tornare indietro, e rinunciare a raggiungere Ryhad, poi, «esausto, assente, canta a mezza voce, trascinando le desinenze come in un lamento, o un delirio.»²³⁶ Il canto che il vecchio intona, è una poesia composta da Solinas, sulla scia dei canti beduini:

Cordoba corallo Cordoba
 miele filato uva
 luna di latte
 minareto
 nel cielo madreperla
 d'Occidente!

[...]

²³⁵ Ivi, pp. 3-5-6.

²³⁶ Ivi, pp. 7, 8.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Oh, sì! Cordoba flauto e tromba
 sogno e Paradiso
 festa di eroi
 riposo!
 Riposo anche per noi
 sabbia infuocata
 nell'Inferno²³⁷

Losey si chiese da quale passo del Corano o poeta arabo fosse tratto il testo, per poi scoprire, con sua grande sorpresa, che fu lo stesso Solinas, che aveva studiato a fondo la poesia araba, ad averlo composto. Giorgio Arlorio riferisce inoltre che in quei versi riemerge semplicemente la vecchia idea di Solinas di realizzare un film sul Cordova, esempio di ibridazione culturale tra Islam e Cristianesimo²³⁸, come di ibridazione si parla d'altronde in questo copione. Il contrasto tra il progresso rappresentato dal quadro di Legér, attraverso gli operai e il beduino che è già esso stesso passato e canta una litania “della memoria”, rappresenta la contrapposizione di due opposte mentalità, tema fondante del copione, espresso anche dal pozzo petrolifero contrapposto al pozzo d'acqua che però offre solo sconosciuta melma nera. Il contrasto si esprime principalmente attraverso lo scontro tra i personaggi di Dawish e Seoud che avviene sullo sfondo della città di Ryhad: Ibn Seoud, emiro di Ryhad e re del Nedjd dal 1908, si batte per un'Arabia unita e indipendente dal giogo economico occidentale. Dawish, anarchico del deserto, capo di una delle più

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Gianni Olla, op. cit., p.189.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

nobili tribù d'Arabia, che crede in un'Arabia divisa, arcaica, ma libera. Ma anche l'intreccio è interamente strutturato su tale contrapposizione e la richiama costantemente.

Per la prima volta Ibn-Seoud (che è visto nel momento dell'infanzia, della maturità e della giovinezza) irrompe nella scena quando ancora è bambino e si chiama Abdul Aziz. Egli è costretto a scappare dalla città di Ryhad insieme all'anziano padre Abdur-Rahman, che è stato detronizzato da Mohammed Ibn Rashid. Con un'ellissi, nella scena seguente, un ancora giovane Abdul Aziz, corre in groppa al suo cavallo. Ancora un passo dal lirismo evidente.

Vola il cavallo nero lungo i profili delle dune,
né il poco peso del bambino, che gli sta in sella, può
rallentargli la corsa.

In sella, Abdul Aziz vive il suo sogo di guerriero e
di vendicatore. E adesso, con un' ampia curva, ritorna
vero le mura di Ryhad.²³⁹

Il padre di Abdul, comprendendo di essere ormai troppo vecchio per riconquistare il suo regno, incarica il figlio di vendicare la sua sorte. Le parole dell'uomo hanno sapore profetico. Alla speranza si accompagna la certezza che, per il figlio, vi saranno numerose difficoltà da affrontare. Ancora la voce di un anziano, solenne, ferma, evocativa.

ABDUR-RAHMAN

²³⁹ Franco Solinas, *La battaglia*, op. cit., p. 24.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Io sono vecchio, ormai: e il passato non basta, senza l'avvenire. Così come, senza il passato, l'avvenire non serve... Io spero soltanto di farlo vivere abbastanza da essere lui passato e avvenire per il difficile presente del nostro popolo²⁴⁰

Il dialogo, un testamento spirituale della vecchia Arabia nei confronti del nuovo, presenta il tema del copione, ovvero la dialettica tra passato e presente, tra progresso e tradizione e preannuncia il difficile cammino che l'Arabia dovrà affrontare per risolvere questo conflitto tutto interno alle sue componenti.

A fermare ancora il tempo e la storia, Solinas, come autore, ritorna protagonista del testo con alcune vertiginose descrizioni di scena. Ancora il deserto, un luogo magico attraverso il quale lo sceneggiatore ferma la cronologia della narrazione e descrive immagini nel silenzio. Il deserto, immobile e accecante, è il tempo che passa. La carovana di Abdul si inoltra...

[...] in quel deserto quieto, che sembra pronto ad accogliere e proteggere: ma anche, con la stessa indifferenza, a cancellare per sempre.²⁴¹

La scrittura, anche in questo caso, prende il sopravvento sulla descrizione di scena, sul mero esercizio di giustapposizione degli elementi da mettere a disposizione del regista. Lo sceneggiatore non

²⁴⁰ Ivi, p. 26.

²⁴¹ Ivi, p. 31.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

è qui ancora un regista ombra, come potrebbe apparire, ma uno scrittore, e il testo è prosa, nella più classica delle sue accezioni, con forti tendenze al lirismo.

DESERTO. ESTERNO. GIORNO.

La luce è così accecante che l'azzurro del cielo è bianco latte. Il falco, un punto in alto, è immobile come il paesaggio. È in caccia. Nell'aria arsa, le sue grida di fame danno angoscia.

All'improvviso, tace. Serra le ali, e piomba in verticale verso quell'ombra fragile, che sfarfalla, confondendosi con la sabbia.

L'impatto è un attimo, un arruffarsi di penne, un balenio di artigli e di speroni. Poi, il falco plana, e si posa.

La tortorella è morta. Le piume chiare s'impastano di sabbia e sangue. La sua carne tenera è straziata.

DESERTO RUBA-AL-KHALI. ESTERNO.
GIORNO.

Pietre, rocce, massi ammassati e sparsi all'infinito come nel caos di un pianeta sconvolto, nella preistoria di un mondo in formazione, scenario minerale, che attende ancora la vita. [...] ²⁴²

²⁴² Ivi, p. 31.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Il passaggio per il deserto fa da anticamera all'ulteriore ellissi. Secondo l'andamento che sviluppa la sceneggiatura costruita per blocchi, episodi che, lontani storicamente l'uno dall'altro, si incrociano, favorendo di continuo l'alternanza tra "il prima" e "il dopo" e accentuando, anche a livello strutturale, le ragioni del conflitto. Solinas ci mostra Abdul Aziz a mesi di distanza. Egli non è più un bambino: «la vita del deserto ha cancellato in pochi mesi ogni traccia d'infanzia». Il ragazzo vive, nascosto, insieme al padre, che pur essendo anziano, continua a guidare i suoi e a consigliare Abdul Aziz. Un gruppo di disperati si avvicina alla carovana che si è accampata. Ancora la descrizione della collettività, il gruppo è definito come un tutt'uno, esattamente come sarà per gli operai della prima e seconda scena, così com'è per gli scioperanti di *La vita è come un treno*, o le operaie di *Il cormorano*, *Giovanna* e *Mr. Klein*, così come è anche per i giornalisti, altro protagonista collettivo, che anche in questo copione, affiorano nel futuro di Abdul Aziz/Ibn Seoud, e che fin da *Parà* sono elemento fondamentale dei copioni terzomondisti. Tuttavia, il gruppo descritto ora, è solo una masnada di disperati del deserto. L'epicità della prosa in questa descrizione di scena, suggerisce di riproporre il passo, piuttosto che descriverlo.

Oltre il fumo, ombre vaghe, spettri e, poi, figure,
uomini come animali, stanati dalla fame, e attratti
dall'odore di cibo.

Sembrano avanzare dalla preistoria i nostri
miserabili antenati, duttili, astuti e ottusi, vigliacchi,

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

disperati, disposti al pianto e al riso, come al terrore e alla ferocia, indifferentemente.²⁴³

Quegli esseri arrivano dal deserto, e il richiamo alla preistoria accentua la sensazione che nel deserto il tempo si fermi e avvenga l'ibridazione estrema tra il pozzo di petrolio e questa gente "antenata", persone di altre epoche lontane e arcaiche, i Mourras. Ancora un'ellissi, ci catapulta nel villaggio dei Mourras che ospitano la carovana, il padre di Abdul Aziz è malato e morente, dentro una tenda. Il passaggio di consegne tra padre e figlio è epico e solenne, e avviene attraverso la spada Al Rahaiyan, che dalle mani del padre, passa a quelle del giovane Aziz, e attraverso il sangue che sgorga dalle mani di Aziz il quale stringe la lama della spada. La volontà d'epicità del testo è confermata dal fatto che in realtà «la cerimonia d'investitura di Seoud ebbe luogo sulla grande piazza del paese, alla presenza del popolo raccolto: Abdur Raman passò a suo figlio la spada del suo prozio, Seoud il Grande, che i Soudites si trasmettevano di generazione in generazione, Seoud il Grande l'aveva ricevuta da suo padre Abdul Aziz, che l'aveva a sua volta ricevuta da Mohammed-ibn-Seoud, che l'aveva ricevuta da Abdul Wahab, che ne era possessore dai suoi antenati Temim. In questo paese dove le armi hanno un nome e una genealogia, come i capi di tribù e le bestie di razza, questa spada nominata Al-Rahaiyan - l'Affilata - fu una delle più nobili d'Arabia. La lama era di fine acciaio di Damasco; l'impugnatura, d'oro massiccio, era tempestata di perle. Si diceva che una "baraka" era stata attaccata fino a che lei

²⁴³ Ivi, p. 37.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

(la spada) era appartenuta al Wahab. La spada era un'emanazione sacra capace di apportare al suo detentore la prosperità, la felicità e la vittoria. Abdul-Aziz si inginocchia davanti a suo padre e prende la lama. Dopo essersi raccolto per un momento, si alza, afferra Rahaiyan per l'impugnatura e la leva al cielo per rendere omaggio a Dio. Dopo l'abbassa lentamente verso i quattro punti cardinali e giura che nessun nemico potrà superare il recinto della città, per tanto tempo quanto la spada sarebbe rimasta tra le sue mani. In questo modo Abdul Aziz fu Emiro di Ryhad»²⁴⁴. Solinas ammanta dunque di mito la vicenda, che rappresenta ad ogni modo, dal punto di vista del contenuto, un segno di continuità verso la tradizione. È proprio in questo momento che avviene l'ibridazione: la tradizione della spada passa nelle mani del giovane Aziz, che si rivelerà essere un accorto innovatore. Il passaggio merita ancora attenzione, lo stile di Solinas si perde negli ambienti lasciando ancora la sensazione di non essere di fronte ad una sceneggiatura ma bensì ad un poema epico.

Il vento è mille flauti, mille trombe, e, le
nuvole, cavalli e cavalieri.²⁴⁵

[...]

²⁴⁴Benoist-Méchin, *Ibn-Seoud, ou la naissance d'un royaume*, Complexe, Bruxelles, 1991, pp. 140, 141. Si noti che il testo di Méchin, la cui prima edizione risale al 1955, potrebbe essere considerato a buon titolo una delle fonti principali di questo copione, tante e tali sono i riferimenti incrociati tra i due testi, come conferma l'esempio della descrizione della spada.

²⁴⁵ Franco Solinas, *La Battaglia*, op. cit., p. 50.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Il giovane Abdul ha una visione: vede nel cielo i suoi avi guerrieri. Corre dal padre, che però, ecco l'epicità e la magia della realtà che si mischia al divino, è morto. Idealmente i suoi avi sono venuti a riprenderselo e portarlo con loro nel mito.

ABDUL AZIZ

Li ho visti, padre! Li ho visti!

Gli si inginocchia accanto. Lo scuote.

ABDUL AZIZ

Erano come me li hai sempre descritti: grandi e forti, con le armature splendenti, e le spade nude verso di me, che m'indicavano, e mi davano la forza, padre, la foza...

Al-Rahaiyan, L'Affilata, è là, posata sul giaciglio. Abdul Aziz l'afferra per la lama, l'avvicina alle labbra, e bacia l'elsa, mentre le mani gli si arrossano di sangue, e i singhiozzi lo soffocano.

ABDUL AZIZ

La forza...²⁴⁶

²⁴⁶ Ivi, pp. 50, 51.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

VII.2 La dialettica tra vecchio e nuovo. Tempi a confronto

Ancora un salto temporale, duplice in questo caso. Prima ecco l'obiettivo del quindicenne Aziz, un giovane condottiero: siamo nel 1890 e Ryhad si staglia sullo sfondo.

Laggiù è Ryhad, cittadella tribale, simbolo e sogno di una sopravvivenza ottusa, dipserata.

Le mura consumate dal tempo, sbrecciate, sgretolate da tanti assedi, sembrano soffocarla in un eterno medioevo.

Così appariva Ryhad, e questo suggeriva, nei brevi squarci di sole, attraverso i vortici di sabbia, le folate di terra rossa, che l'avvolgevano.²⁴⁷

A chiudere la scena, un cambio di tempo verbale, dal presente all'imperfetto, di fatto inusuale in un copione standard. L'imperfetto, oltre a segnare ancora con decisione, la forma prosastica del testo, serve a suggerire la dissolvenza: sullo stesso stile del passaggio tra la prima e la seconda scena, che dal quadro di Léger porta agli operai nel pozzo petrolifero, in questo caso Solinas traspone la stessa immagine di Ryhad ma nel 1928. Questa reiterata pratica di presentare identici ambienti in successione, in epoche diverse, ci dà la misura di quanto il tema, il confronto scontro tra passato e presente, tra vecchio e nuovo, tra antico e moderno, guidi

²⁴⁷ Ivi, p. 52.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

tutta la sceneggiatura, dallo sviluppo del contenuto, alla giustapposizione degli elementi della struttura cronologica nell'intreccio. La Ryhad del '28 è appunto una città nuova, diversa, percorsa, per la prima volta dalle automobili «che profanano il cuore dell'Arabia»²⁴⁸ portando i diplomatici stranieri al cospetto di Abdul Aziz/Ibn-Seoud. Il piccolo Aziz, ormai cinquantenne, è il nuovo sovrano dell'Arabia Saudita. Della schiera dei diplomatici fa parte anche Sir Cox, un membro della delegazione di Sua Maestà Britannica che Ibn-Seoud conosce bene. Cox è un altro elemento di ibridazione, dal deserto, dai cavalli, dai Mourras, si passa alla città, alle automobili, alla diplomazia degli stati stranieri.

In un copione dove le distinzioni tra presente, passato e futuro si perdono, non consentendo di individuare un presente della narrazione, un “qui-ora”, il salto a trent'anni prima ci mostra Cox, quando, ricevuto dall'emiro del Kuwait, Mubarrak, reca in dono una macchina da scrivere. La macchina da scrivere è simbolo della modernità che irrompe nell'arcaico mondo arabo. Anche Ibn-Seoud, al tempo ancora Abdul Aziz, è presente all'incontro e resta affascinato dalla macchina da scrivere, «monumento di una civiltà ignota e, quindi, ostile»²⁴⁹, Solinas, in questo caso, sembra parlare con la voce degli anziani, alla quale contrappone la timida curiosità di Aziz. A differenza di Jeremia McGuire, che in *La vita è come un treno*, oppone sempre un rifiuto di fronte al nuovo, al progresso, (una reazione simile a quella di tutti gli abitanti del deserto, privi di

²⁴⁸ Ivi, p. 53.

²⁴⁹ Ivi, p. 51.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

mezzi per comprendere la modernità, e di Dawish, avversario di Seoud) la reazione di Aziz è affascinata, timorosa, ammirata. Egli tende naturalmente verso il nuovo, pur riconoscendo i valori e le ricchezze della tradizione tramandategli dal padre. Non accetta le innovazioni passivamente ma le fa proprie rispondendo alla necessità di evoluzione culturale di un intero popolo. Fondamentale è l'insegnamento di Mubarrak, suo tutore, legato alla tradizione, ma aperto al nuovo:

[...] Gli uomini che hanno le macchine e le comandano, possono comandare sugli uomini che non le hanno... È tutta qui la storia! Anche se tuo padre non è d'accordo.²⁵⁰

Ancora un *flashback* nel quale Seoud, dopo aver inutilmente chiesto all'inglese Cox un aiuto per riconquistare Ryhad e il regno di Nedjid, uccide l'emiro e riconquista la città che un tempo era di suo padre. Siamo nel 1908 e Aziz, può finalmente essere incoronato Emiro di Ryhad, Re del Nedjd e Iman dei Wahabiti, diventando, d'ora in avanti, Ibn-Seoud.

VII.3 Dal confronto allo scontro

²⁵⁰ Ivi, p. 70.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Ibn-Seoud ha trentatré anni e si trova ad Artawiya dove cominciano i lavori per installare i primi pozzi petroliferi. Mancano però gli uomini e forse l'esperienza. Mutib, l'anziano a capo della colonia, informa Seoud della situazione: «bisognerebbe scavare dei pozzi più profondi. Ma ci vorrebbero dei tecnici... dei mezzi moderni... E gli uomini non ne vogliono sapere: né di stranieri, né di macchine.»²⁵¹, inoltre Murad fa capire a Seoud che per modernizzare non bastano pastori, cacciatori e guerrieri, ci vogliono i contadini: si dovrebbe insomma convincere i beduini a diventare stanziali. Nella scena seguente entra in scena Dawish, l'antagonista di Seoud, protagonista della lotta e rappresentante della spinta verso la tradizione a svantaggio della modernizzazione proposta da Seoud. I due si incontrano nella moschea. Dawish si dice contrario all'idea di Seoud di sciogliere le tribù e di trasformare i beduini in agricoltori. Il dialogo rappresenta ancora una volta il tema del copione: il confronto scontro tra opposte visioni socio-culturali. Da una parte l'individualismo anarchico del più anziano Dawish, e dall'altra la visione di un'Arabia grande, unità, e, ora, anche più vicina all'occidente di Seoud. Questa è “la battaglia” che dà il titolo alla storia, una lotta effettiva, fisica, sanguinosa ma anche ideale e culturale.

IBN-SEoud

La gente comincia a capire

DAWISH

²⁵¹ Ivi, p. 94.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Non tutti... È vero che volete proibire i raids? Sciogliere le tribù? E trasformare i beduini in agricoltori?

IBN-SEOUD

È vero... Ed è vero che io voglio l'unità e l'indipendenza del nostro paese.

DAWISH

Ogni beduino e ogni sceicco vuole questo. Non credete?

IBN-SEOUD

No, finché continueranno a derubarsi e a combattersi.

DAWISH

È la nostra libertà, la nostra uguaglianza. Basta un cammello e un fucile, una tenda, per essere padrone della propria vita.

IBN SEOUD

E gli inglesi, i turchi e gli hascemiti possono continuare ad essere padroni del nostro paese...

DAWISH

Voi come pensate di impedirglielo: con le zappe?... Così, oltretutto, vi rubano il raccolto.

IBN-SEOUD

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Non credo. Invece di tante piccole tribù divise, si troveranno di fronte un grande esercito nazionale, che, difendendo il raccolto, difenderà la Patria...

Ma qual è la vostra patria, Dawish...

L'Arabia, o le vostre tende e i cammelli?

In silenzio, ciascuno con i propri calcoli e i propri sospetti, raggiungono l'uscita, e si chinano per infilarsi le scarpe.²⁵²

Ancora una volta, Solinas sottolinea l'importanza dell'accettazione della collettività come forza politica capace di disgregare le forze colonizzatrici o sfruttatrici, siano esse eserciti (come nel caso di *La battaglia di Algeri*) o padroni di fabbrica (come vediamo per esempio in *Giovanna*). Il singolo, l'individuo, non può nulla: non solo soccombe all'oppressore, ma anche è disgregato rispetto alla massa che si unisce e pertanto acquista maggiore forza (L'episodio della miniera in *La vita è come un treno* è un ulteriore esempio in tal senso, ma la figura di Squarciò rappresenta nella sua totalità il concetto. Dawish è di fatto uno Squarciò, isolato, testardo, fuori dal tempo).

Lo scontro finale costituisce la rappresentazione fisica, reale, dinamica, del confronto culturale che intercorre tra le due parti. Nello scontro tra vecchio e nuovo non sembra poterci essere un punto d'incontro ma in realtà, almeno virtualmente, ci sarebbe

²⁵² Ivi, p. 103, 104, 105.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

qualcosa capace di unire i due condottieri: è la figura di Azayz, figlio di Dawish ma amato come un figlio, fin dalla tenera età, anche da Ibn-Seoud. La figura del figlio, già ben presente in *Squarciò*, i cui figli sono anche gli aiutanti del pescatore bombarolo, è un punto ricorrente dell'ultimo Solinas: in *La vita è come un treno*, abbiamo Donald, figlio di Bill fratello di Jeremia e ucciso da quest'ultimo che deciderà di tenerlo con sé; in *Mr. Klein*, l'anziano padre di Robert fa da consigliere per il figlio, nel tentativo, ben indirizzato quanto involontario, di salvargli la vita se non anche e soprattutto la coscienza; in *Hanna K.*, la protagonista ha un figlio dall'israeliano Joshua, ma lo concepisce stando con il palestinese Selim, fino a restare da sola col suo bambino e le sue indecisioni; in *Il Cormorano*, Charles ha un figlio, probabilmente della stessa età di Steve Morrison, colui che ne sta distruggendo la carriera. Charles non sa più nulla del figlio, addirittura non ricorda il nome. Nel caso di *La battaglia*, sarà proprio Azayz a tentare l'ultima mediazione tra le istanze parallele e inconciliabili. L'incontro che il ragazzo ottiene tra i due, non fa che acuire lo scontro: Dawish non riconosce Seoud come re. Azayz morirà schiacciato dal contendere dei due "padri", nell'ultima battaglia vinta da Ibn-Seoud.

Il paese è ormai unificato, perché gli Hashemi sono stati liquidati, e gli accordi con gli inglesi volgono al termine. Per Seoud non resta che governare, ma Dawish non vede di buon occhio neppure le nuove imposte che invece Seoud vede necessarie per costruire nuovi acquedotti e nuove strade. L'ingresso in scena di un telefono, rappresenta un cortocircuito, l'ennesimo, tra antico e

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

moderno, il binario che conduce, a tutti i livelli, il copione. Il momento rappresenta l'incontro di Dawish col progresso che accoglierà con un atteggiamento non dissimile a quello con cui Jeremia in *La vita è come un treno* subisce i veri cambiamenti che senza sosta gli avvengono intorno: con stupore, paura, chiusura, un atteggiamento chiaramente opposto a quello di Seoud, quando ancora ragazzo, vide la macchina da scrivere. Il telefono mobile, è portato da un camion. Solinas descrive la scena come fosse filtrata dallo sguardo stesso di Dawish, che non capisce e descrive tutto secondo i suoi canoni. Ancora una volta, l'autore descrive con i termini degli anziani, della tradizione, non dà un nome al camion, aderendo perfettamente alle sensazioni dell'antagonista.

Arranca sulla sabbia un mostro scuro, che
 si affanna e che vibra, e soffia fumo.
 Sibila, scoppia, si ferma là davanti, e ,
 all'improvviso tace.²⁵³

Proprio il telefono portato da quel mostro scuro, permetterà a Dawish di parlare all'Ulema Al Ungari, ormai troppo vecchio e malato per affrontare un viaggio. Ma Dawish manifesta comunque le sue sincere paure. Solinas si astrae dalla soggettiva nel quale era immerso, si eleva ad autore, commentatore, e dà spazio alle ragioni di Dawish, commentando in descrizione di scena le sue paure, le sue sensazioni. Dawish non è perciò descritto, secondo quelli che sarebbero i canoni, attraverso i sintomi esteriori delle sue paure, ma

²⁵³ Ivi, p. 139.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

è bensì affrontato a partire dall'interno. Solinas non dà conto delle espressioni del beduino, ma di ciò che prova, e addirittura lo giustifica. Nel descrivere Dawish, Solinas ragiona come Dawish, dandoci il personaggio nella sua più intima espressione.

[...] sta combattendo contro l'ignoto, il diverso e l'incomprensibile. Alla fine, inevitabilmente, per continuare ad esistere, deve aggrapparsi alla certezza della tradizione, all'elementarietà dell'esperienza e, soprattutto, a quella fiducia e a quella garanzia che soltanto lui può concedere a se stesso.²⁵⁴

La reazione di Dawish è ancora una volta speculare a quella di Jeremia McGuire, che di fronte alla modernità, si aggrappa al ricordo del Colorado, dove pensa di recuperare tutte le vecchie certezze. Egli considera il telefono quale un segno del demonio, ma Seoud fa notare che anche fucili e dinamite, con questo criterio, possono essere considerati quali segni del demonio: «rinunciate alle vostre armi fabbricate dagli infedeli e io rinuncerò al telefono»²⁵⁵. L'incontro tra i due è terminato, ma Dawish, che non palesa particolare contrarietà, una volta tornato al campo così parlerà di Seoud ai suoi uomini:

²⁵⁴ Ivi, p. 145.

²⁵⁵ Ivi, p. 140.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

[...] lasciate che vi dica che cosa ho visto... Un uomo di città, pallido, grigio, impastato di ombra...

[...]

La pace che ci offre è la solita pace dell'Europa: che è pace per i padroni delle macchine... Per i servi obbedienza.²⁵⁶

I tempi sono maturi per la guerra che scoppia inevitabile. Le due armate che si fronteggiano sono connotate visivamente in maniera opposta. Solinas, anche attraverso la descrizione esteriore, aumenta il contrasto e le differenze, siano esse ideali, spaziali e temporali, come accade per esempio anche in *Parà*. Prima sono descritti gli uomini di Ibn-Seoud e di seguito i seguaci di Dawish.

Da una parte un caos pittoresco di abbigliamenti diversi, colorati, di armi di ogni tipo, voci e grida, risate se qualcuno inesperto cade da cavallo, oppure, se un cammello, non sopportando due cavalieri insieme, s'impunta e cerca di scrollarli.

Ciò che accomuna questa confusione è l'entusiasmo, l'incoscienza. È la convinzione che, chi ha ragione, e ne è convinto, vince.

²⁵⁶ Ivi, pp. 153, 154.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Dall'altra, invece, dietro il drappello dei cammelli neri, c'è una massa compatta e minacciosa, cupa, uniforme nei barracani grigi, nelle armi, nel silenzio pesante e negli sguardi impietosi di ciascuno, che lanciano segnali di terrore e di morte.²⁵⁷

Ibn-Seoud vincerà, pur avendo rinunciato a usare le mitragliatrici per affrontarli in una lotta alla pari con le vecchie spade. Dawish viene ferito e catturato, mentre Azayz, l'unico punto d'incontro tra i due, resta ucciso sul campo di battaglia, a simboleggiare l'impossibilità di una vera sintesi tra le due visioni. Il giovane, sarà pianto sì da Dawish che da Ibn-Seoud:

DAWISH

Lui aveva due padri. Troppi...

IBN-SEOUD

Sì... Così è morto.²⁵⁸

A chiudere, anche in quest'opera, la perfetta circolarità temporale della narrazione, (ugualmente a quanto accade, per esempio, in *Squarcio*, *Algeri*, *La vita è come un treno*, *Mr. Klein*, *Quien Sabe?* E altre sceneggiature dello scrittore maddalenino), ecco tornare, nell'ultima scena, il quadro di Léger. I sei operai del quadro si muovono e uno di loro canta, la litania è quella dell'inizio: se prima era un anziano beduino a intonarla, ora è un moderno

²⁵⁷ Ivi, pp. 159, 160.

²⁵⁸ Ivi, p. 167.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

operaio che lavora in un pozzo di petrolio. La fusione tra vecchio e nuovo è dunque realizzata da Solinas, nello spazio infinito della suggestione. Di fronte a quel pozzo petrolifero sono passati gli anni, nella evocazione di un grande autore, ed ora si torna all'inizio, come un nulla di fatto. La ragione per cui vediamo i sei operai di Léger, lavorare arrampicati come acrobati al pozzo, sono nella storia appena raccontata. Ancora un analogia che dunque giustifica l'ennesimo volo spazio temporale. Franco Solinas chiude l'ultima scena con le stesse parole con cui termina la prima, quasi a voler ancora giocare col tempo.

Intorno e ovunque, il deserto. La linea nera
dell'oleodotto segna il nuovo orizzonte.²⁵⁹

In calce all'ultima pagina, un luogo e una data: Fregene, 8 giugno '79. E a noi resta la sensazione di non aver analizzato una sceneggiatura, bensì un poema.

²⁵⁹ Ivi, p.168.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

VIII. *Parà*, testo genetico per un'intera filmografia.

VIII.1 Genesi, sviluppo e fallimento del progetto.

La sceneggiatura di *Parà* fu scritta da Franco Solinas, con la collaborazione al soggetto di Gillo Pontecorvo, tre anni prima di *La battaglia di Algeri*. Il buon successo ottenuto con *Kapò* nel 1960 permise a sceneggiatore e regista di rinverdire il proprio sodalizio, sempre sotto l'egida di Franco Cristaldi deciso a produrre con loro almeno un altro film. È lo stesso Solinas a raccontare che il tema sul quale si fonda *Parà*, ovvero il terzo mondo, fu scelto tra una rosa di tre proposte dello stesso sceneggiatore formulate nel 1961, subito dopo la sua collaborazione a *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi. Dei tre temi sui quali lavoravano i due autori, uno riguardava la FIAT, «che era allora una specie di mistero impenetrabile» ed era

ispirato da *Inchiesta alla FIAT*²⁶⁰ curato da Giovanni Carocci, con introduzione di Alberto Moravia; Solinas infatti pensava ad un grande film inchiesta sul mondo FIAT, pur senza avere ancora l'idea narrativa²⁶¹. Il secondo progetto riguardava l'adattamento del racconto melviniano *Bartleby lo scrivano: una storia di Wall Street*²⁶², da intendere come metafora per raccontare il neocapitalismo e le dure condizioni di lavoro degli operai, tant'è che proprio Solinas pensava, nell'attualizzazione del racconto, di sostituire il copista Bartleby con un operaio; il terzo progetto si fondava sulla denuncia della violenza coloniale e del riscatto del terzo mondo che proprio in quegli anni si stava compiendo. Il progetto fu fortemente ispirato dagli scritti di Frantz Fanon, psichiatra della Martinica che abbraccia ben presto la lotta indipendentista algerina, e in particolare dal saggio *I dannati della terra*²⁶³, nel quale la ricerca di Franco Solinas trovò un perfetto riferimento bibliografico che si completò attraverso la lettura della drammatica testimonianza di

²⁶⁰ Giovanni Carocci (a cura di) *Inchiesta alla Fiat. Indagine su taluni aspetti della lotta di classe nel complesso Fiat*, Parenti Editore, Firenze, 1960.

²⁶¹ La mancanza di idea narrativa non rappresentava una discriminante per la scelta del progetto. Per Franco Solinas l'idea narrativa è l'ultimo passaggio della prima fase di genesi del progetto: «[...] io parto da un tema: tema, documentazione-inchiesta, idea; mai prima l'idea, anzi cerco di evitarla» da Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Feltrinelli, Milano, 1979, p.400.

²⁶² Herman Melville, *Bartleby the scrivener. A story of wall street*; (trad. it. *Bartleby lo scrivano*, Feltrinelli, Milano, 1991, traduzione di Gianni Celati). Il racconto narra, dal punto di vista del suo datore di lavoro, le vicende dello scrivano Bartleby, assunto in uno studio legale di Wall Street. Lo scrivano rifiuta progressivamente di lavorare, fino a smettere di svolgere qualsiasi mansione, e fornendo come spiegazione sempre la medesima frase: "Preferirei di no". Una volta licenziato, il rifiuto del lavoro diventa per Bartleby rifiuto della vita stessa: egli, infatti, si lascia morire di inedia in un carcere di New York.

²⁶³ Cfr. Franz Fanon, *Les damnés de la terre*, François Maspéro éditeur, Paris, 1961 (trad. it. *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962).

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Henri Alleg²⁶⁴. Questi, denunciando pubblicamente le torture dei *parà* francesi in Algeria, scosse le coscienze della Francia e provocò innumerevoli reazioni tra l'*intelligenza* transalpina, fra cui i continui richiami di Jean Paul Sartre, il più autorevole tra gli intellettuali francesi, che seppe prendere le distanze dalla repressione coloniale operata dal suo paese per collocarsi risolutamente al fianco dei movimenti per l'indipendenza²⁶⁵. Ma oltre alla situazione algerina, anche la guerra appena conclusa in Indocina era un'opzione: Solinas aveva certamente letto il romanzo di Jean Hougron *Il sole nel ventre*²⁶⁶, e stava iniziando a documentarsi anche su quest'argomento. L'Indocina, che poi sarebbe diventata il Vietnam, qualche anno più tardi sarà il nuovo terreno di indagine per lo sceneggiatore sardo, attraverso la sceneggiatura *Rien de Rien*²⁶⁷, un altro lavoro che non vedrà la luce, di cui Solinas ha scritto certamente il soggetto, collaborando in misura minore alla redazione del copione, scritto per lo più da Fernando Morandi.

Cristaldi dimostrò interesse a produrre dunque il progetto algerino. Oltre al consueto apparato bibliografico che guidò il lavoro dello scrittore sardo, sia Solinas sia Pontecorvo nel 1962 andarono in terra algerina per realizzare una lunga ricerca corredata da interviste registrate su magnetofono, proprio durante i giorni del

²⁶⁴ Henri Alleg, *La question*, Editions de Minuit, Paris 1958 (trad. it. *La tortura*, Einaudi, Torino, 1958).

²⁶⁵ Cfr. Jean Paul Sartre, *Situations V, Colonialisme et Néo-Colonialisme*, Gallimard, Paris, 1964.

²⁶⁶ Jean Hougron, *Soleil au ventre (La Nuit indochinoise, III)*, Domat, Paris, 1952 (trad. it. *Il sole nel ventre*, Garzanti, Milano, 1957)

²⁶⁷ Cfr. Franco Solinas, Fernando Morandi, *Rien de rien*, op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

referendum per l'indipendenza. Per quanto non sia stato possibile reperire le suddette interviste, alcuni esempi di questo tipo di lavoro si ritrovano tra le carte dell'archivio del Fondo Franco Solinas²⁶⁸. Quello che i due autori appresero durante questa prima esperienza fu in seguito decisivo per scrivere *La battaglia di Algeri*. Non solo per quel che concerne la conoscenza diretta del clima di quei giorni, delle figure centrali della rivoluzione, degli ambienti nei quali si sviluppa la vicenda, ma anche perché *Parà* si configura come punto di partenza di una riflessione sul migliore *sguardo* da usare nel descrivere la storia della rivoluzione algerina. La scelta del punto di vista, del filtro attraverso il quale trasmettere la narrazione allo spettatore, non è mai stata secondaria nelle sceneggiature di Franco Solinas. Se in *Parà* si predilige lo sguardo del paracadutista francese e per cui gli occhi di un occidentale, nel caso di *La battaglia di Algeri* prende campo una dialettica marcata tra le opposte fazioni, una soluzione di mezzo tra il primo film, e le preferenze della produzione algerina promotrice del secondo, che avrebbe gradito un totale sbilanciamento sulla realtà rivoluzionaria, a scapito della componente colonialista.

Della sceneggiatura di *Parà* infine non si fece alcun film, nonostante il lavoro sul copione, perfettamente concluso, fosse

²⁶⁸ Particolarmente esemplari sono le interviste realizzate in Spagna e riguardanti la guerra civile spagnola. Solinas e Pontecorvo si adoperarono nell'ottica di portare a compimento una pellicola sull'argomento della guerra civile, che si sarebbe dovuta intitolare *El Quinto*. Un altro esempio viene dall'apparato di interviste agli operai che lavorarono per il traforo del Sempione, lavoro preparatorio per il soggetto *Tunnel*, anch'esso mai realizzato. Del soggetto resta una copia in lingua francese conservata presso l'archivio del Fondo Solinas.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

durato per circa due anni. Lo scrittore sardo produsse, tutti i passaggi preliminari e di ricerca (dei quali purtroppo non resta testimonianza nell'archivio del Fondo Solinas), un ampio trattamento dialogato che racconta la storia sotto forma di romanzo, in stile assai letterario, e anche la sceneggiatura, ad uno stadio già molto avanzato della revisione²⁶⁹. Nel trattamento si può apprezzare la dilatazione di alcune sequenze e la creazione del mondo dei personaggi, senza l'intestazione indicante luogo e tempo per ogni scena, il che offre al testo una dimensione spiccatamente narrativa. La sceneggiatura fu scritta all'italiana²⁷⁰, nonostante si cercasse una co-produzione internazionale testimoniata dal fatto che come protagonista del film ipotizzarono Paul Newman o Warren Beatty, e addirittura a Burt Lancaster (sul quale però sia Solinas che Pontecorvo non si trovarono d'accordo, a causa dell'età troppo avanzata dell'attore). Il lavoro sullo *script* riprende abbondantemente il trattamento sia nella costruzione delle scene sia nei dialoghi, recuperando anche alcuni elementi e talune scene che nel passaggio dal soggetto al trattamento si erano andati perdendo. La collocazione temporale di alcune scene, la genesi dell'amicizia tra il protagonista ed il coprotagonista e le caratteristiche dei

²⁶⁹ Il testo è di fatto pronto per “andare sul set” e si presenta già suddiviso in un primo ed in un secondo tempo.

²⁷⁰ Questa modalità di scrittura si basa sulla divisione del foglio in due colonne, preceduto da una intestazione, e la rigida divisione in scene. La scena è l'azione che con continuità si svolge nello stesso luogo e nello stesso intervallo di tempo. Nell'intestazione (*slugline*) deve essere riportato il numero della scena e tre indicazioni: luogo, indicazione di *interno* o *esterno*, tempo.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

personaggi²⁷¹, come vedremo più avanti, differiscono nel passaggio dal trattamento alla sceneggiatura.

Individuare i motivi per cui il progetto non ottenne il finanziamento per proseguire non è un'operazione automatica, nonostante vi siano numerosi elementi che suggeriscono gli sviluppi della vicenda. Gli impegni produttivi a trovare un grande attore per la parte del protagonista sembrano escludere la scarsa fiducia riguardo all'argomento o alla qualità della sceneggiatura da parte del produttore. A conferma di ciò va ricordato che buona parte del copione trae ispirazione dal libello di Henri Alleg *La question*, un autentico successo letterario in Francia, che si andava affermando anche in Italia²⁷². Il successo del libro di Alleg rendeva attuale e di grande interesse non solo la questione algerina (non ancora risolta e in pieno fermento) ma anche l'argomento della tortura, che attraverso il resoconto del giornalista francese fu portata a conoscenza della Francia e più in generale dei cittadini europei²⁷³. Certo è che, come per tutte le sceneggiature di Franco Solinas, deve aver influito in buona parte la componente politica del copione, che è certamente la principale. Non troppo chiari ma comunque ben

²⁷¹ Per esempio: il protagonista Paul Robin ha trentotto anni nel trattamento e ventotto nella sceneggiatura. Probabilmente, fu alzata l'età del personaggio principale nel momento in cui il produttore Cristaldi sembrava aver puntato su Burt Lancaster come attore protagonista. Inoltre, un'altra variazione interessa l'anziano giornalista del trattamento, che viene trasformato nel giornalista americano della sceneggiatura.

²⁷² Ci riferiamo al periodo che va dal 1958 al 1960, anni ai quali è ascrivibile la genesi di *Parà*.

²⁷³ Il reale problema, come chiarito da Sartre, non era l'essere a conoscenza della *question*, quanto il sentirne parlare apertamente. Cfr. su questo punto J. P. Sartre, saggio introduttivo a Henri Alleg, op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

intuibili motivi politici furono tirati in ballo dallo stesso Cristaldi, durante una conversazione con Solinas, che lo scrittore sardo racconta in prima persona:

La sceneggiatura a Cristaldi piacque molto e sembrava si dovesse fare [...]. La ragione per cui non si fece me la disse Cristaldi quattro o cinque anni dopo, quando vide *La Battaglia di Algeri* terminato. Disse: “Molto bello, però *Parà* era meglio”. E io: “Ma allora perché non l’hai fatto?”. “Adesso te lo posso dire: il film doveva essere distribuito da una casa americana, una delle più grosse, e non me l’hanno accettato per motivi politici”.²⁷⁴

Nel tentativo di comprendere quali fossero i motivi politici, sembra dunque automatico citare la guerra in Vietnam, appena agli inizi, ma destinata a diventare un incubo per il governo americano. Le distribuzioni statunitensi, in un periodo in cui il codice Hayes non era ancora del tutto dismesso e nel quale lo stato si considerava sommessamente ma formalmente in guerra, erano fortemente controllate, e difficilmente si poteva far passare una storia quale quella di *Parà* che aveva in sé una serie di elementi ritenuti certo di eversione e poco adatti (per le stesse ragioni *Queimada* non venne proiettato negli U.S.A. per più di un decennio dopo la sua realizzazione). Uno di questi elementi è certamente il riferimento alla guerra d’Indocina (1946-1954), nella quale i francesi

²⁷⁴ Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), op. cit., p.401.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

comatterono, proprio con il supporto logistico e finanziario degli Stati Uniti, per riprendere il controllo della loro ex-colonia. Una guerra sulla quale, come visto, Solinas si era documentato, e della quale avrebbe voluto parlare in alternativa all'argomento algerino. Certamente un ruolo nel non completamento del progetto è da ascrivere alla viva presenza dell'O.A.S. (*L'organisation de l'Armée Secrète*) in territorio francese. L'attività terroristica dell'O.A.S. aveva, infatti, in quegli anni il suo apice e *L'organisation* era molto attiva sia in Algeria sia nel continente europeo, e di conseguenza questo instillava nei produttori (soprattutto in Francia, paese nel quale il film avrebbe avuto un grosso mercato) il timore di investire sulla pellicola. La storia, infatti, si sofferma anche sulle attività criminose dell'O.A.S. (rappresentata dal personaggio di Jean), nonché sulla pratica della tortura attuata sistematicamente dal corpo dei *parà* francesi durante la guerra d'Algeria (Paul, il protagonista, è stato uno dei tanti anonimi professionisti della tortura), argomento certamente poco grato al governo francese, e altrettanto temuto dagli statunitensi. A tutto ciò colleghiamo anche la forte, forse eccessiva attualità della storia, che certamente anticipava di qualche anno le passioni intellettuali che esplosero definitivamente imponendosi all'attenzione della rinnovata opinione pubblica con l'arrivo del '68.

Il tema di partenza della sceneggiatura si prefigge il fine di descrivere il colonialismo, le speranze di rivalsa dei colonizzati e il dramma della guerra d'Algeria attraverso gli occhi di un paracadutista francese, parigino, borghese, che smessa la divisa

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

diventa *fotoreporter*: uno sguardo lontano dall'oggetto in quanto poco partecipe, che inevitabilmente finisce per offrire ogni aspetto della tragedia coloniale, e infine viene trascinato suo malgrado nella *Storia*. Un lavoro, quello di fotografo, che lo stesso protagonista considera solo «un buon mestiere per trovarne uno migliore...»²⁷⁵, come dichiara in un dialogo con Jean, il suo amico, *ex parà* anche lui, *piéd noir*, disertore, ora membro dell'O.A.S. Il dialogo ha l'intento di sottolineare l'assenza di passioni del personaggio di Paul, una freddezza che lentamente si svela spietata, se si pensa che nella conversazione Paul ha appena chiesto a Jean di poter assistere ad uno dei suoi attentati, quasi spingendolo ad uccidere, esclusivamente per poter fare delle foto da vendere alla rivista *Match*. Attraverso il dialogo si esprime il tema che la sceneggiatura propone sin dalle prime scene: l'analisi della situazione del terzo mondo, dei “dannati della terra” che senza chiedere il permesso si presentano alla faccia del primo mondo pretendendo il rispetto dei propri innegabili diritti all'autodeterminazione. Dal racconto emerge la brutalità delle colonie e dei violenti processi di decolonizzazione. Il tema s'ispira soprattutto alle teorie fanoniane, e parallelamente, sempre attraverso Fanon ma non disdegnando Sartre, Solinas esprime la dura critica all'immobilismo della civiltà europea nei riguardi di quanto accade nel cosiddetto terzo mondo. Ogni personaggio è una funzione di questa metafora, un tassello della struttura. Il dialogo, negli scambi centrali, risulta la giustapposizione di quei tasselli che vanno a formare la struttura:

²⁷⁵ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, sceneggiatura, 1962-63, p. 10. Testo dattiloscritto reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas, 161 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

molecole di senso generate da personaggi-funzione ognuno rappresentate diverse aspirazioni, particelle che unite costituiscono il significato centrale, ovvero un ritorno al tema, che sottotraccia guida ogni vicenda. L'Algeria sconvolta dalla guerriglia fa dunque da sfondo al *réportage* di Paul Robin, protagonista di questa sceneggiatura, che si confronta con l'amico Jean, con il suo passato e con il presente che lo vedrà sconfitto.

Analizzare la sceneggiatura di *Parà* consente di affrontare e di osservare nella loro crescita, lo sviluppo dei principali temi sui quali si è espresso Franco Solinas in tutti i suoi lavori. Se, come dice Lino Micciché, intervenendo nel 1985 a La Maddalena in un convegno dedicato all'autore sardo, l'opera di Solinas può essere quasi interamente letta attraverso il tema del terzomondismo, è altrettanto vero che tale tema è legato dalla necessità di raccontare i processi storico-politici (un macrosistema entro il quale s'inseriscono anche le tematiche riguardanti il terzo mondo e la sua decolonizzazione). Così com'è certo che talune opere, pur non rientrando nella prima opzione, rientrano quasi naturalmente nella seconda, portando però in superficie altri lati della poetica di Franco Solinas²⁷⁶: la condanna verso gli indifferenti, i cinici della Storia; l'irreversibilità dei processi di cambiamento (che spesso mettono in crisi gli indifferenti di Franco Solinas); il bisogno di raccontare la massa e la sua capacità di essere protagonista nella storia; la dialettica forte tra passato e presente, che rappresenta

²⁷⁶ Si pensi in questo caso alle sceneggiature di Solinas: *Kapò*, *Mr.Klein*, *Missione nell'Italia fascista*.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

spesso una delle principali cause di confronto-scontro nelle storie dell'autore maddalenino. Tutti questi elementi, uniti a una solida base politica e letteraria, si ritrovano in *Parà* e contribuiscono a fare di questa sceneggiatura inedita una sorta di laboratorio, di esperimento che oltre a costituire la genesi per *La battaglia di Algeri*, diventa un riferimento per tutti i film della successiva filmografia dello scrittore maddalenino. Analizzare dunque questo testo significa *in primis* setacciare alla radice il campo di indagine dello sceneggiatore sardo, che nonostante le positive esperienze maturate dagli inizi degli anni '50, inizia proprio con *Parà* il percorso di rafforzamento dello stile, costituzione di una poetica riconoscibile, sviluppo di un punto di vista autoriale sulla realtà. *Parà* rappresenta insomma lo spartiacque tra il lavoro da sceneggiatore “delle retrovie”, in progetti poco personali o adattamenti, e quello di autore *tout court*; e ciò nonostante costituisce anche un prezioso documento inedito, uno di quei numerosi esempi di percorso incompleto, di filmografia invisibile, di cinema fermo sulla carta, che sono parte integrante del mestiere dello sceneggiatore.

VIII. 1.a Alcuni Parallelismi tra *Parà* e *La battaglia di Algeri*

La vicinanza tra questo copione mai realizzato e *La battaglia di Algeri*, che tre anni dopo vedrà la luce, è lampante. In primo luogo le due sceneggiature partono dalla medesima tematica (il terzo mondo, i dannati della terra), a questa sovrappongono lo

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

stesso argomento (l'indipendenza algerina). Partendo dallo sguardo occidentale di *Parà*, si arriva alla quasi imparziale visione di *La battaglia di Algeri*, con chiari toni documentaristici e cronachistici, che vengono attenuati dalla penetrazione nella realtà di Mathieu e Ali (così come di *petit Omar*, Ben M'Hidi, Kader). Attraverso i due avversari, le realtà parziali non fanno altro che costituire la più completa rappresentazione della questione algerina, oltretutto acuire la logica del confronto tra due culture, in questo caso quella europea e quella araba²⁷⁷, insita nel lavoro dello scrittore sardo e imprescindibile elemento di ogni suo copione terzomondista a partire proprio da *Parà*. Per quanto Gillo Pontecorvo ebbe a sostenere che l'unico punto di incontro tra le due opere fosse il conflitto tra civiltà occidentale e terzo mondo, in realtà, tale identificazione del conflitto non è che il punto di partenza della vicinanza tra le sceneggiature. Raffrontando analiticamente i due copioni si rilevano numerosi momenti di comunanza, a partire dalla ripresa di alcune scene della prima sceneggiatura nella seconda, fino alla struttura fondamentalmente ellittica, che fa un largo uso del *flashback*. Le prime due scene di *La battaglia di Algeri*, hanno svariate similitudini con le scene iniziali del primo *flashback* di *Parà*: i paracadutisti irrompono nella Casbah in un giorno grigio di pioggia, e catturano dei militanti; uno di questi viene brutalmente torturato ma tuttavia non confessa. In *La Battaglia di Algeri* le scene sembrano ordinate al contrario, ma è solo una conseguenza della perpetua e

²⁷⁷ Il discorso non è valido solo per *Parà* e *La Battaglia di Algeri*, infatti il contrasto, tristemente attuale, tra cultura araba e cultura occidentale, si respira in sottotraccia per tutta la sceneggiatura di *La Battaglia* ed è ben presente in *Hanna K*.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

terribile circolarità del dualismo tra esercito e resistenza: arresto, interrogatorio, ricerca, rappresaglia, nuovo arresto e così via. Il povero algerino torturato, alla fine in lacrime, rivela dove si nasconde Alì, quindi i *parà* si muovono nella Casbah, nello stesso giorno grigio che si racconta nella sceneggiatura precedente, circondando il nascondiglio del *leader* algerino. È altrettanto simile la presenza nelle due sceneggiature, e non poteva essere altrimenti, della massa, di quel flusso popolare inarrestabile che, progressivamente sempre più invasivo sino a diventare assordante, si fa *Storia*, una personificazione collettiva, nel finale, quando sia in un testo che nell'altro, la gente scende in piazza spontaneamente. Se *Algeri* è effettivamente un film corale, dove la presenza di numerosi personaggi/non-personaggi si confonde attraverso una narrazione ellittica e frammentata, in *Parà* sono chiaramente distinguibili i protagonisti, ma anche in questo caso, il folto della Casbah, i *piéd noir* francesi e l'esercito rappresentano tre personaggi corali, costantemente attivi, che determinano l'azione dei protagonisti. La manifestazione di giubilo per l'indipendenza appena raggiunta, che chiude *Parà*, travolge Paul; mentre è lo spettatore ad essere invece travolto dalla protesta che dalla Casbah, spontaneamente si riversa sulle strade del quartiere francese, nel finale di *La battaglia di Algeri*.

Altri cortei sbucano da ogni
 Strada, si incrociano si interrompono,
 formano cortei nuovi e si allargano
 in tutte le direzioni, ormai ci si è
 dimenticati che cosa sia il silenzio [...]

-

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Paul è stordito, esausto, e la
folla continua a travolgerlo²⁷⁸

Il passo appena citato si ripete nella sceneggiatura di *La Battaglia di Algeri* e, seppur con punti di differenza nella scrittura e già una superiore accuratezza nello stile, esprime lo stesso concetto rimandando alle stesse atmosfere.

E laggiù nella Casbah i mantelli
bianchi degli algerini sono come torrenti,
sono come fiumane e per i vicoli, per le
scalinate per gli slarghi e le piazze,
irrompono nella città europea. [...]
Migliaia di bandiere, ce le hanno tutti,
legate a bastoni, a canne, e sventolano a
mano come fazzoletti. Sventolate sulle
facce chiuse dei *parà*, sugli elmetti neri dei
soldati²⁷⁹.

Ugualmente lampante è la comunanza tra alcuni personaggi delle due sceneggiature: molte delle caratteristiche di Paul, protagonista di *Parà*, trovano perfetta consonanza con i tratti del colonnello Mathieu, controcanto occidentale nel film successivo, così come trovano riscontro nel colonnello francese alcune caratteristiche di Jean, il coprotagonista di *Parà*. Procedendo per ordine registriamo che anche Paul, così come Mathieu, rappresenta la civiltà occidentale industrializzata e ne esprime la logica

²⁷⁸ Franco Solinas, *Parà*, secondo tempo, op. cit., p. 158.

²⁷⁹ Franco Solinas, *La Battaglia di Algeri*, copia del 19/10/1966, op. cit., p.157.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

estremamente razionale. Jean, amico di Paul, definisce in un breve dialogo, il carattere del protagonista; Paul, nella sua risposta, dimostra di aderire perfettamente alla descrizione: inizia da questo punto il richiamo all'efficienza di Paul (già caratteristica del Marlow conradiano²⁸⁰ e segno di distinzione del perfetto Mathieu).

JEAN

Me ne ero dimenticato... tu
sei sempre straordinariamente logico.
tutti i francesi di Francia sono logici.
Sanno sempre quello che devono
volere, e quello che vogliono è sempre
il loro interesse.

Anche Paul sorride.

PAUL

E ti sembra un difetto?²⁸¹

Paul non vede il difetto, dove invece Jean, anch'egli francese ma d'Algeria, trova la falla. L'eccessivo utilitarismo, l'estremizzazione della logica razionale, «vera generatrice di mostri»²⁸², può diventare disumanizzazione, può portare a quella perdita di sensibilità che si trasforma nelle torture dei *parà*, nel razionalismo cieco dei lager nazisti che Solinas efficacemente

²⁸⁰ Su questo punto cfr. Mario Domenichelli, *Narciso al buio, analisi digressiva di «Cuor di Tenebra» di Joseph Conrad*, Longo, Ravenna, 1978, p.98

²⁸¹ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p.16.

²⁸² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Edipe*, Éditions de Minuit, Paris, 1972 (trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino, 1975)

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

descrisse in *Kapo*²⁸³, nella fredda macchina messa in moto dalla polizia francese per radunare gli ebrei di Francia nel velodromo d'Inverno²⁸⁴ descritta in *Mr. Klein* (e sarebbe da citare, per le stesse ragioni, anche la prima scena del film), nell'eccessiva burocratizzazione degli apparati del partito comunista clandestino durante il ventennio fascista²⁸⁵: una disumanizzazione progressiva che cresce impercettibilmente fino a diventare prassi. Mathieu è la prassi, ineccepibile, inarrestabile, metodica, brutale. Paul non può contare sul sistema dell'esercito, che ha rinnegato per utilitarismo, convinto com'è della ormai prossima sconfitta francese contro le istanze algerine. Perché se Mathieu incarna orgogliosamente una certa dose di idealismo patriottico, Paul rifugge da ciò a qualsiasi costo.

Il protagonista di *Parà*, che ha ventotto anni nella sceneggiatura e trentotto nel trattamento, è dunque più giovane del colonnello Mathieu che ne ha cinquantuno nel momento in cui entra in scena. La sceneggiatura di *Algeri* inizia raccontando anche vicende che avvengono ben prima dell'arrivo del colonnello, che si verifica solo a metà della sceneggiatura²⁸⁶ (se si eccettua la scena iniziale di *Algeri* dove, attraverso un breve richiamo al presente,

²⁸³ Cfr. Franco Solinas, *Kapo*, sceneggiatura, 1960, op. cit.

²⁸⁴ Su questo punto cfr. Franco Solinas, Joseph Losey, *Mr. Klein*, op. cit.

²⁸⁵ Su questo punto cfr. Franco Solinas, *Missione nell'Italia fascista*, sceneggiatura, 1975. Testo dattiloscritto con parti e correzioni autografe, reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas, 253 pagine.

²⁸⁶ Non essendo differente, in questo, dal maresciallo Riva in *Squarciò* (*La grande strada azzurra*), il quale sostanzialmente arriva nell'arcipelago de La Maddalena, per dare la caccia al pescatore di frodo Squarciò.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

ritroviamo l'efficiente colonnello già al lavoro su un torturato²⁸⁷) quando Mathieu, moderno *deus ex machina*, invocato per risolvere la situazione che si fa intricata. Paul è la prima immagine descritta da Solinas nella sceneggiatura di *Parà*, a voler sottolineare, la centralità del personaggio e del suo sguardo su quanto accade.

La testa di Paul è appena rovesciata all'indietro sulla spalliera del sedile. La M. indugia attentamente sul suo viso: sulle pupille chiare e trasparenti.²⁸⁸

Così Mathieu si prospetta quale elemento del presente, e la rievocazione del passato non avviene attraverso di lui, ma secondo un criterio imparziale di recupero della memoria storica oggettiva, mentre Paul, anch'egli elemento fondamentale per condurre la storia al tempo presente, guida il ritorno al passato (producendo un andamento ellittico della narrazione in entrambe le sceneggiature), che è in tutto e per tutto un ricordo soggettivo del protagonista. La *voice over* in ogni caso li accomuna introducendoli nelle rispettive sceneggiature attraverso una "carta d'identità" che sottolinea in particolar modo la loro assai simile estrazione culturale, specificando dunque l'obiettivo dello sceneggiatore sardo. In *Parà* la carta d'identità di Paul irrompe in una sorta di fermo immagine. Un

²⁸⁷ Un preludeo che testimonia della circolarità narrativa che, come già in *La grande strada azzurra*, caratterizza un gran numero di sceneggiature dell'autore maddalenino, e può essere assunta tra le cifre narrative e stilistiche di Franco Solinas.

²⁸⁸ Franco Solinas, *Parà* - primo tempo, sceneggiatura, 1962-63, p. 2.. Testo dattiloscritto, reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas, 148 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

vero e proprio fermo immagine sarà utilizzato qualche anno dopo (è il 1969) da Franco Solinas per fissare la figura di José Dolores in *Queimada*, ma se in quel caso il volto di Dolores ci arriva attraverso lo sguardo attento dell'inglese Walker, in questa circostanza il viso beffardo di Paul Robin si presenta allo spettatore filtrato dallo sguardo sofferente di un membro della resistenza algerina, che cerca in ogni modo di concentrarsi «sul viso di colui che sta cercando di avvilirlo e di spegnerlo.»²⁸⁹

VOCE SPEAKER

Paul Robin, nato in Europa, a Parigi, il diciotto marzo millenovecentotrentaquattro, battezzato. Il padre²⁹⁰ magistrato. La madre insegnante. Nessuna tara ereditaria. Alimentazione razionale. Fino ai quattro mesi, latte materno; fino a un anno, prodotti Nestogen e Mellin; a un anno, legumi frutta e carne tritata. Scuole: due anni di asilo Montessori, cinque anni di elementari, cinque di ginnasio tre di liceo. Maturità classica. Università, facoltà di giurisprudenza. A vent'anni chiamato per gli obblighi di leva.²⁹¹

La precisione descrittiva è chirurgica. Franco Solinas indica il regime alimentare di Paul da piccolo, cita addirittura prodotti e

²⁸⁹ Ivi, p. 47.

²⁹⁰ Nel testo originale della sceneggiatura riporta "il madre", ovviamente un refuso sul quale si è apportata la giusta modifica. Nel trattamento non è presente l'errore.

²⁹¹ Franco Solinas, *Parà*, primo tempo, op. cit., p.48

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

marche di largo consumo (un quadro nel quale dovevano riconoscersi numerose famiglie borghesi europee), disegna dunque un quadro familiare borghese, benestante, colto e comune; indica l'educazione e l'ottimo grado di istruzione del protagonista, il tutto per non fornire alcun alibi culturale agli errori di Paul, che rappresentano senza troppe mediazioni gli errori della Francia, nonché le colpe insite nella coscienza del primo mondo, quello coloniale. Nel trattamento Paul viene addirittura descritto come laureato in Lettere, quasi a voler rimarcare, porre un solco sulle radici culturali del soggetto, allargando il discorso agli intellettuali francesi che nel periodo della guerra algerina si espressero talvolta con ambiguità²⁹². In *Algeri* anche il colonnello Mathieu viene presentato attraverso una “carta d'identità”, per quanto egli sia più vecchio e abbia un *curriculum* militare decisamente più importante, che lo scrittore sardo non manca di specificare.

SPEAKER

Cognome: Mathieu; nome: Philippe; nato a Rennes il 3 maggio 1906; grado: Tenente Colonnello; scuole: Polytechnique laurea in ingegneria; campagne: Seconda Guerra Mondiale, movimento di resistenza antinazista, campagna d'Italia, guerra di Indocina, guerra d'Algeria.²⁹³

²⁹² Su questo punto cfr. Frantz Fanon, *Gli intellettuali e i democratici francesi di fronte alla Rivoluzione algerina*, «El Mudjahid» n.13, 1 dicembre; n.14, 15 dicembre; n.15, 30 dicembre, in *Opere Scelte vol.2*, a cura di Giovanni Pirelli, Einaudi, Torino, 1971 pp. 11-29.

²⁹³ Franco Solinas, *La Battaglia di Algeri*, op. cit., pp. 83, 84.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

A differenza di Mathieu, effettivamente partigiano nelle sue scelte, Paul «nasconde il vuoto sotto un'apparenza brillante ed efficiente»²⁹⁴ come la società che rappresenta, e sente di non appartenere ad alcuna bandiera. Mathieu rappresenta la stessa società ma il suo punto di vista è opposto: egli è il male che la Francia deve far finta di non vedere se intende ancora preservare i suoi privilegi sul popolo algerino, «noi siamo soldati e abbiamo il dovere di vincere. [...] la Francia deve rimanere in Algeria? Se rispondete ancora sì, dovete accettare tutte le necessarie conseguenze»²⁹⁵. La domanda sembra essere rivolta ai genitori di Paul, il nucleo familiare piccolo borghese, che saluta il figlio in procinto di andare in guerra, con tranquillità e leggerezza:

PADRE DI PAUL

Bè... vi auguro buona fortuna, ragazzi.
Nessuna guerra è bella, e questa è peggiore delle altre. Ma ormai che c'è, è meglio finirla bene e il più presto possibile...²⁹⁶

Paul è un cinico, un indifferente, un opportunista, proprio come lo sarà Mr. Klein, la cui indifferenza, «serve da cartina di tornasole per un ritratto aggiornato del borghese europeo»²⁹⁷. E

²⁹⁴ Massimo Ghirelli, *Gillo Pontecorvo*, op. cit., p.52.

²⁹⁵ Franco Solinas, *La Battaglia di Algeri*, op. cit., p. 128. La frase è un adattamento di una nota frase del generale Massu, personaggio a cui Mathieu, come già ricordato, è ispirato: «Sono un soldato e obbedisco».

²⁹⁶ Franco Solinas, *Parà*, secondo tempo, op. cit., p.93.

²⁹⁷ Alberto Moravia, "A proposito di Mr. Klein" *Postfazione* a Franco Solinas, Joseph Losey, *Mr. Klein*, op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

come in *Mr. Klein* esiste un doppio che resiste alla cattura e alla brutalità della Francia di Vichy, che opera da coscienza per il primo Robert Klein, per Paul c'è Jean, l'amico che percorre tutta un'altra strada, critica l'indifferenza del fotoreporter, la sua tendendenza a non prendere parte se non per se stesso, e decide di restare e combattere, per un ideale, sbagliato e antistorico, che comunque va oltre il proprio tornaconto. La coscienza di un *piéd noir* non può essere certo quella dell'ebreo membro della resistenza che si nasconde agli aguzzini nazisti, ma è pur sempre un punto di vista appassionato, una presa di posizione, e come per il Klein invisibile, anche per Jean è giunto il momento in cui è necessario nascondersi e scappare. Jean rifiuta questo destino e ne spiega le ragioni:

JEAN

Ce ne sono almeno tre di motivi.

Il primo è mio padre, la terra, il fatto che sono nato qui...

Il secondo è che ci hanno fregato più di quanto un uomo possa sopportare... Da bambino, da ragazzo, da uomo, non mi hanno fatto altro che spiegare che l'Algeria è francese.²⁹⁸

Ecco in Jean l'ideale per cui lottare e anche morire, ciò che a Paul, indifferente, insensibile, egoista, manca. La passione è il motore di Jean, che si ostina in una lotta assurda, senza alcun calcolo di opportunità ma semplicemente sotto la spinta di

²⁹⁸ Franco Solinas, *Parà*, secondo tempo, op. cit., p.14.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

quell'ideale che a questo punto del cammino sembra non lasciargli altra scelta che proseguire sino alla dannazione. Jean «avverte il marcio del meccanismo coloniale, le responsabilità della Francia. Ma non si ribella»²⁹⁹. Jean prende parte, facendosi partigiano di un'idea certamente perdente. In questo, Jean ha molto in comune con Mathieu (che accecato dall'ideale non percepisce la sconfitta, ma si salva ugualmente grazie alla razionalità), ma anche tra Jean e il sanguigno Ali La Pointe (per quanto i due personaggi rappresentino due parti politico-sociali diametralmente opposte) vi sono numerose affinità. L'estrema opposizione dei due personaggi ne sancisce paradossalmente il legame: Jean da militare (inefficiente) rinnega la divisa francese per lottare in difesa della sua terra anche contro le leggi di quello stato che sembrava proteggerlo; Ali, per la stessa terra, lascia la malavita, con una presa di coscienza che lo porterà a combattere contro la corruzione della Casbah, ovvero contro quel sistema di consuetudini che ne sancivano la decadenza³⁰⁰. La lotta irragionevole verso l'ideale per Jean, è la lotta di Ali, dura, spietata anche se ben più ragionevole. Ma quando anche ad Ali mancherà una guida, egli ritornerà all'istinto per portare avanti le speranze degli algerini. I due infine vanno incontro al sacrificio finale, entrambi fanno scelte consapevoli, che li conducono all'inevitabile morte.

²⁹⁹ Lettera di Gillo Pontecorvo al produttore Franco Cristaldi. Possibile che il riassunto presente nella lettera non sia altro che il soggetto correlato da alcune considerazioni dello stesso Pontecorvo.

³⁰⁰ Una scelta e una presa di coscienza che accomuna Ali anche a Jose Dolores di *Queimada*.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Paul al contrario si sente integrato in un sistema di valori fittizi e rifiuta, forse non concepisce neppure, la possibilità di metterli in discussione, anche perché fondamentalmente usa questo sistema per costruire rapporti utili al proprio tornaconto. La sua coscienza appare soddisfatta, non ha legami, né interessi che si leghino in particolar modo alla maggioranza dei francesi d'Algeria. Ogni situazione ha i suoi lati positivi e lui è pronto a sfruttarli: finché poteva essere un torturatore ha trovato vantaggioso restare in Algeria, ora che fa il *fotoreporter* ritiene di poter guadagnare dalle immagini dell'Algeria in prossimità dell'indipendenza. Così è, almeno sino all'emblematico finale nel quale la paura si impossessa gradualmente dell'*ex parà*, proprio come la sensazione di nausea si impossessa di Antonio Roquentin protagonista del romanzo *La nausea*³⁰¹ di Sartre. La paura di Paul non è ancora una presa di coscienza e non segna l'abbandono dell'indifferenza, è piuttosto il sopraggiungere di una strana forma di rimorso, un senso di colpa che lentamente assale il protagonista della storia, un rimorso non del tutto compreso e disperatamente rifuggito. In Paul registriamo infatti un ulteriore tentativo di fuga, un progressivo allontanamento dal senso di colpa, così come fugge la coscienza di Klein insieme al suo omonimo³⁰².

³⁰¹ Cfr. Jean Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard, Paris, 1938 (trad. it. *La Nausea*, Einaudi, Torino, 2005).

³⁰² Cfr. Franco Solinas, Joseph Losey, *Mr. Klein*, op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

VIII. 1.b Indifferenza e opportunismo di Paul Robin

Il tema dell'indifferenza e dell'opportunismo sociale come si è già visto molto caro a Solinas, oltre che in *Parà* viene trattato anche in *Mr. Klein* e, pur se con diverse sfumature, anche in altre sceneggiature dell'autore sardo³⁰³. Certo è che gli indifferenti di Solinas, come già visto, vengono tutti puniti e questa sceneggiatura non fa eccezione. Per Klein, che riesce a vivere tranquillamente durante la seconda guerra mondiale nella Francia di Vichy addirittura approfittando, nel suo mestiere di mercante d'arte, della disperazione degli ebrei costretti a vendere per necessità, ci sarà la deportazione nel lager nazista di Auschwitz. Per Paul si materializza la minaccia dello sguardo di un algerino. Questa è la punizione destinata all'*ex parà* francese: uno sguardo che scruta reiteratamente, segue i suoi movimenti e cerca i suoi occhi. Uno sguardo che Paul riconosce, identificandolo con quello di un militante del Fronte di Liberazione Nazionale algerino che egli ha torturato, in un passato non troppo lontano, parliamo di cinque anni prima, senza alcuna remora, con razionalità appunto. L'indifferenza lascia Paul

³⁰³ Su questo punto cfr. *Kapò* attraverso il personaggio di Karl, nazista più per professione che per credo; *Il Mercenario* con Bill Douglas, che nella trasposizione cinematografica diventa il mercenario Kowalski e in generale costituisce un esempio della tipologia di personaggio che ritorna spesso nei western di Solinas (Bill Tate in *Quien Sabe?*, Henry Price in *Tepepa*); *Rien de Rien* attraverso Renato che, unicamente interessato a portare avanti i suoi affari, causa la morte dell'amico Claude; ma anche in *Queimada*, il personaggio di Walker si può annoverare tra gli indifferenti, seppur con alcune variazioni.

impreparato ad affrontare una situazione fuori dal suo controllo, un contesto che fino a poco prima aveva preferito ignorare.

Il volto dell'opportunisto non è diverso da quello di altre figure di "occidentale" che si ritrovano spesso nelle sceneggiature di Franco Solinas, in particolar modo in molti dei copioni "terzomondisti", personaggi provenienti da un paese più sviluppato, in ogni caso stranieri³⁰⁴: Paul ha meno di trent'anni, è biondo, ha gli occhi azzurri, l'espressione del viso perennemente tendente verso un sorriso ironico indice di sicurezza: è bello, sa di piacere, è elegante. Il trattamento, oltre a dare a Paul circa dieci anni in più, presenta un altro particolare teso a suggerire la portata generale del discorso di Solinas, la descrizione fisica di Paul Robin è infatti seguita da una precisazione: «potrebbe essere nato a Milano o a Parigi, a Boston, a Monaco o a Londra.»³⁰⁵ La notazione allarga evidentemente il discorso all'intero occidente, come Conrad fece di Kurtz³⁰⁶ una metafora della critica agli stati europei, così anche Paul rappresenta lo stesso tipo di critica ma ora è la coscienza europea ad essere chiamata in causa. Un discorso ben chiaro nella lettera di presentazione del film al produttore Cristaldi: Pontecorvo e Solinas

³⁰⁴Per esempio come già abbiamo ricordato si vedano: Bill Tate, agente statunitense nel Messico della rivoluzione in *Quien sabe?* p.1, e in generale gli occidentali dei quattro film western a cui Solinas ha collaborato; Steve Morrison manager d'assalto nel Portogallo post dittatura in *Il cormorano* p. 2 e 16. Recuperando la natura dialettica del confronto, un antenato di questa tipologia di personaggio la troviamo nel tenente Riva nemico di Squarciò e rappresentante dello stato in *Squarciò (La grande strada azzurra)*, p. 117.

³⁰⁵ Franco Solinas, *Parà*, trattamento, p.1.

³⁰⁶ Su questo punto cfr. Joseph Conrad, *Heart of darkness/Cuore di tenebre*, Mursia, Milano, 1978 (trad.it. Ugo Mursia); Kurtz è tedesco, di madre inglese e padre francese, e lavora al servizio di una compagnia belga.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

scrissero infatti un riassunto del film, che inviarono a Cristaldi nel tentativo di convincerlo ad investire nella pellicola. L'inizio del riassunto è la perfetta esplicazione del tema da cui Franco Solinas partì nella costruzione della storia, e la descrizione di Paul è la conseguenza di questo tema di partenza.

Cos'è il contrario della necessità, della fame, della malattia, della bruttezza, della passione rivoluzionaria (e quindi implicitamente ideale e umana) dei popoli coloniali?

È l'abbondanza, il gusto del superfluo, la salute, la bellezza, il disinteresse ideale, l'indifferenza, l'egoismo, la disumanizzazione. E questi "motivi" sono della nostra epoca e della nostra civiltà.³⁰⁷

I temi della sceneggiatura di *Parà* ne fanno il primo tentativo di Franco Solinas di raccontare il terzo mondo (eccettuando l'adattamento del libro *Top of World* di Hans Ruesch per il film *Ombre Bianche*³⁰⁸) inserendo all'interno del tema lo scontro tra la partecipazione collettiva ad un processo storico inarrestabile e l'indifferenza dell'individuo, che al di là delle sue volontà si troverà a sottostare al corso della storia. Una storia di popoli in lotta, dove

³⁰⁷ Lettera di Gillo Pontecorvo al produttore Franco Cristaldi, cit.

³⁰⁸ *Ombre Bianche*, regia di Nicholas Ray e Baccio Bandini, 1960. In quanto adattamento di un libro precedente, non possiamo considerare la tematica come propria di Solinas, e non la riconosciamo in ogni caso, mancando al film la sottolineatura politica che caratterizza *Parà* e le sceneggiature terzomondiste che seguono nella filmografia dell'autore sardo.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

l'individuo si può costituire quale *agente* in una collettività, ed è il caso di Jean o del resistente algerino torturato, o *indifferente*, senza particolari vie di mezzo. L'indifferenza di Paul si presenta progressivamente come una forma di autodifesa, come un modo per sopportare il rimorso. Quello che appare in prima battuta egoismo estremo, si commuta in vuoto, fin dal primo *flashback*. Il vuoto è colpevole, ma le colpe non risiedono esclusivamente nell'individuo, bensì sono insite nella società. Paul riempie il suo vuoto con l'assoluta necessità di efficienza, ed è perfetto per la carriera militare, nella quale si richiede tanta efficienza e poco esercizio di libero arbitrio³⁰⁹. Serve dunque un'efficienza che acceca, aliena, spossa, permette all'uomo di ingannarsi sia sulla sua natura sia sulla natura dell'oscurità che sta per affrontare. L'efficienza non ha morale, è semplicemente votata al raggiungimento di un obiettivo quale esso sia e nel secondo *flashback* ritroviamo un esempio dell'efficienza di Paul. Il *parà* non esita a stordire un automobilista per rubargli il veicolo, con l'unico intento di completare in tempo un'esercitazione militare. Jean collabora solo lo stretto necessario professando pessimismo, Paul non parla se non assolutamente necessario, agisce, scassinava un'altra automobile per sostituire i libretti di circolazione e le targhe, calcola distanza, tempo e velocità necessari a completare la missione. Dopo una serie di infrazioni gravi, la missione è quindi compiuta, il fine giustifica i mezzi.³¹⁰ L'indifferenza di Paul si manifesta dunque

³⁰⁹ Al contrario Jean è un pessimo militare. Inefficiente appunto, quanto pervaso da passioni, sorretto da un'idea, il che a sua volta è una forma di cecità, poiché l'idea non è rapportata alla realtà in atto.

³¹⁰ Cfr. Franco Solinas, *Parà*, primo tempo, op. cit., pp. 64 -77.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

nella selettività, per esempio, dello sguardo che elegge solo le immagini utili al suo *réportage*, passando oltre il dramma dei giorni precedenti il referendum,

La grande sala d'aspetto è gremita di gente. Sul pavimento: valige, casse, sacchi, involti di ogni genere, materassi allungati. Regna una disperata confusione, ed è difficile muoversi là in mezzo.

Paul sta attraversando la sala verso l'uscita. Sul suo volto non c'è sorpresa né partecipazione. Si volge intorno con uno sguardo attento, ma freddo, professionale... Sul petto gli pende una macchina fotografica.

Una donna lo trattiene per un braccio. [...]

POPOLANA

Qua, fotografate... Avanti, fotografate qua...
Fatelo vedere in Francia come ci hanno ridotti
[...]

Paul riesce a liberarsi. Allontana la donna con le palme delle mani. Le parla con tono paziente ma deciso

PAUL

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Sì signora, lo so... Si sanno queste cose... La Francia è piena di fotografie di questo genere...³¹¹

Non è indifferenza rispetto alla contingenza, ma rispetto alla società, rispetto alla *Storia*, rispetto all'essere umano. La contingenza è affrontata e superata sempre brillantemente, anche quando si tratta di torturare i resistenti algerini: anche in questo caso, soprattutto in questa circostanza, l'indifferenza necessita dell'efficienza quale unica via di fuga attraverso la quale poter proseguire nel percorso "di vuoto". Non si può restare indifferenti rispetto alle grida dei torturati³¹², rispetto al buio della fattoria dei Bonnaud (che si contrappone al sole accecante del passato, spesso rievocato nei ricordi di Paul), non si può restare indifferenti di fronte al cambiamento dei vecchi amici Jean e Giselle, mutuati in automi che da quel buio spuntano impauriti, per aprire la porta di casa e richiuderla velocemente, e neppure di fronte ad un uomo sgozzato di fresco alle porte di Algeri; eppure Paul vi riesce, rifugiandosi dietro l'efficienza: parla del suo lavoro a Jean, e tenta di convincerlo a compiere l'impresa folle di uccidere di fronte alla macchina fotografica; scatta efficientemente decine di fotografie al morto algerino, altrettanto efficientemente, in un gesto estremo,

³¹¹ Ivi, pp.10, 11.

³¹² L'indifferenza come via di fuga dall'orrore della tortura è la stessa cercata da un militare francese di stanza in Algeria durante gli anni della guerra. Si delinea la situazione di un uomo con disturbi psichici causati dal continuo torturare, la descrizione del caso è di Frantz Fanon: «Poiché non si proponeva (ciò sarebbe stato un assurdo) di desistere dal torturare (allora avrebbe dovuto dimettersi), mi chiedeva senza ambagi di aiutarlo a torturare i patrioti algerini senza rimorsi di coscienza, senza disturbi di comportamento, con serenità.». Frantz Fanon, «Guerra coloniale e disturbi mentali» in *I dannati della terra*, op cit. p. 202.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sarà l'amante di Giselle, continuando così ad ignorare la morte di Jean, altrettanto efficientemente Paul fotografa la folla festante che ha ottenuto l'indipendenza, continuando a rifugiarsi dal suo passato. Ma come si è detto, la storia che è collettiva, non dà scampo a Paul: la sua indifferenza è costretta a confrontarsi ineluttabilmente col passato, e con la realtà. L'indifferente che non può più esserlo è un uomo in balia delle forze altrui, dopo aver predicato individualismo in ogni momento della sua vita, ora per Paul tutto dipende dagli altri, gli algerini festanti che lui, indifferentemente ha torturato.

VIII.2 Analisi della sceneggiatura.

VIII.2.a L'arrivo di Paul Robin in Algeria: situazione ambientale e presentazione del personaggio

Come per buona parte del lavoro di Franco Solinas, la collocazione storica della vicenda non risulta solo uno sfondo per le storie dei personaggi, ma ne costituisce il principale motore d'azione. La vicenda di *Parà* si colloca storicamente nel luglio del 1962: Algeri è una città sconvolta dalla guerra che vede protagonisti, da una parte gli algerini, il popolo della Casbah, e dall'altra l'esercito

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

francese e i *piéd noirs*, i francesi d'Algeria³¹³, per la maggior parte aderenti all'OAS³¹⁴, organizzazione che intende difendere a oltranza, e senza rinunciare all'uso estremo della violenza, l'Algeria francese. Con gli accordi di Evian il governo francese ha decretato il cessate il fuoco, riconoscendo al popolo algerino il diritto di decidere, attraverso il voto, la propria indipendenza. L'OAS dà conseguentemente avvio ad una serie di provocazioni e attentati, col fine di scatenare la reazione violenta da parte del popolo della Casbah, in un ultimo disperato tentativo di far così fallire gli accordi. Gli algerini resistono quasi in stato d'assedio nella Casbah, anche perché appena qualcuno di loro, spinto dalla necessità, entra nella parte francese della città, rischia di essere linciato e ucciso. Nella sceneggiatura, l'OAS rappresenta il catalizzatore delle frustrazione del personaggio di Jean Bonnaud (così come storicamente lo sarà per la maggior parte dei coloni) che si vede sfuggire i propri privilegi, sentendosi tradito da una nazione, la Francia, per la quale sia lui sia gli altri *piéd noir* erano stati baluardo del sistema coloniale. L'ineluttabilità dell'indipendenza algerina, per quelle ragioni storiche e politiche, economiche e demografiche che a partire dalla fine della seconda guerra mondiale portarono negli anni '60 tutti i popoli colonizzati ad essere indipendenti e sovrani, mettono in crisi questo sistema di rapporti ponendo l'evidenza sulla

³¹³ Cfr. Pierre-Cyril Pahlavi, *La guerre révolutionnaire de l'armée française en Algérie (1954-1961)*, Editions L'Harmattan, Paris, 2000; Maurice Faivre, *Le Renseignement dans la guerre d'Algérie*, Editions Lavauzelle, Panazol, 2006; Gianfranco Peroncini, *Il sillogismo imperfetto*, Mursia, Milano, 2007; Benjamin Stora, *La guerra d'Algeria*, Il Mulino, Bologna, 2009.

³¹⁴ Cfr. Morland, Barangè, Martinez, *Histoire de l'Organisation Armée Secrète*, Paris 1964.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

loro natura violenta. Jean, amico di Paul, rappresenta quindi la decadenza del sistema coloniale e le sue derive terroristiche. Egli, vivendo esclusivamente nel tentativo, illogico e fallimentare, di mantenere lo *status quo*, si fa carico delle paure di un'intera generazione di coloni. L'amicizia di Jean con il protagonista nasce nell'ambiente e sulle logiche cameratesche dell'esercito francese, e si cementa proprio con l'esperienza algerina. Ma mentre Jean anche da giovane ha un motivo per cui diventare *parà*, Paul dimostra che l'esperienza militare, come quella di *fotoreporter*, è per lui solo un mestiere da svolgere con efficienza, in un mondo in deciso cambiamento. La posizione distaccata di Paul di fronte a tali cambiamenti sembra suggerire una capacità di reagire al meglio alle situazioni.

L'*ex parà* Paul Robin giunge ad Algeri tre giorni prima del referendum, è uno straniero e la sceneggiatura lo presenta ancora sull'aereo in procinto di sbarcare. Egli appare quale semplice osservatore di tutto ciò che lo circonda. L'inizio della sceneggiatura utilizza una serie di *topoi*³¹⁵ che si ritrovano diffusamente in tutta l'opera di Franco Solinas. Paul, come già accennato in precedenza, appena sbarcato trova all'aeroporto una situazione drammatica. La scena sarà poi ripresa in *Il cormorano*³¹⁶, nelle prime pagine, dove Steve Morrison arriva in Portogallo all'indomani della Rivoluzione

³¹⁵ L'arrivo dello straniero è di gran lunga il *topos* più usato da Franco Solinas. Lo straniero funge, quasi sempre, da elemento di distrazione della condizione precedente, con in aggiunta un dato ben più originale, ovvero la portata del contesto storico al quale il nuovo arrivato deve allinearsi per non finirne schiacciato.

³¹⁶ Cfr. Franco Solinas, *Il cormorano*, op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

dei garofani³¹⁷. Paul Robin passa in mezzo ad una selva di uomini, donne e bambini, accampati nella sala d'attesa dell'aeroporto, dove si spera nella possibilità di fuggire da un'Algeria ormai inospitale. Egli, perfettamente aderente alla sua funzione, passa in mezzo a tutto ciò con l'indifferenza che fin da subito si palesa: nessuna sorpresa, né partecipazione sul suo volto, si guarda attorno «con uno sguardo attento, ma freddo, professionale»³¹⁸, una professionalità che sfocia nell'assenza di sentimento o pietà. La situazione di quell'aeroporto non gli interessa, perché in Francia circolano moltissime foto che ritraggono quel tipo di situazione. La sua sicurezza è appena scalfita quando incrocia, per un attimo, lo sguardo di un giornalista americano, uno dei tanti ricordi dai quali deve comunque continuamente fuggire, una delle responsabilità taciute che esploderanno nel finale. Egli si muove in una Algeri sconvolta dalle violenze con disinvoltura e altrettanta violenza; non sembra essere a conoscenza della situazione, e perciò chiede informazioni ad un tassista, mantenendo comunque un'aria distaccata e apatica. Gli algerini sono chiusi nella Casbah, gli spiega l'autista, rintanati come topi e solo la fame li costringe ad uscire. Ad un tratto l'attenzione del protagonista è rapita da un'immagine che vede dal finestrino del taxi:

Sul marciapiede c'è il corpo di un arabo,
supino, le braccia spalancate, morto.
Intorno alla sua testa, una pozza di
sangue si sta coagulando. La testa

³¹⁷ Franco Solinas, *Parà*, primo tempo, op. cit., p.1.

³¹⁸ Ivi, p.10.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

è fracassata, il volto irriconoscibile. [...]
 Accanto a lui, siede un bambino
 arabo di pochi anni. Appare sbigottito. [...]
 Paul lavora con velocità e precisione. [...]
 Ancora una foto al morto e al bambino.
 Il bambino si mette a piangere. Paul ha finito.³¹⁹

Uno dei tanti crimini dell'O.A.S. La descrizione è precisa, puntuale, fotografica. Un vecchio mendicante arabo è stato assassinato, di fianco a lui un bambino piange. I gesti di Paul sono altrettanto precisi: intima al taxi di fermarsi e salta giù dalla vettura ancora in corsa. Ma senza un'intenzione umanitaria. A Paul interessa esclusivamente avere qualcosa di buono da fotografare. Solinas descrive quello che Paul fotografa con la sua *Leica*. La scena segna l'ingresso dell'*ex parà* ad Algeri, rimarca il suo atteggiamento verso quella realtà, allo stesso tempo presenta il fermento della città a pochi giorni dal referendum. L'insensibilità di Paul non è diversa da quella che dimostrano i passanti francesi che transitano accanto al cadavere deviando brevemente, appena il tanto necessario per evitare di calpestarlo, «gli europei si affrettano verso le loro case. Non c'è nessuno che accorra, che gridi, che si chini. Appena qualche sguardo.»³²⁰ Il commento cinico dell'autista conclude la presentazione della città: «Ad Algeri, di questi tempi, ammazzare un uomo è la cosa più facile del mondo»³²¹. Durante il tragitto in auto, il tassista parla della situazione algerina introducendo il dato storico (compito che in seguito sarà assolto esclusivamente dal gruppo dei

³¹⁹ Ivi, p.19.

³²⁰ Ibidem.

³²¹ Ivi. p.20.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

giornalisti, un vero e proprio personaggio): se gli algerini reagissero alle continue provocazioni dell'O.A.S., gli accordi di Evian salterebbero e si potrebbe sperare (è chiaramente il punto di vista di un francese) nell'intervento dell'esercito e dunque nella repressione *manu militari* della rivolta, «ma loro [gli algerini] se ne stanno là chiusi, proprio come i topi³²² dentro una fogna»³²³. Paul Robin sembra vagamente interessato, controbatte mollemente alle considerazioni del tassista: «non mi sembra che te ne importi molto»³²⁴, al che l'uomo risponde laconico «importa più a me che a lei», ancora una battuta sull'indifferenza di Paul, che ammette in seguito al tassista di non essere un buon patriota³²⁵. Quando, arrivato al suo albergo, paga il conto del taxi, commenta dicendo che una volta quella corsa costava di meno. In questo momento del film, si capisce che Paul è già stato ad Algeri, la sua giovane età suggerisce che non possono essere passati troppi anni. Anche il portiere dell'albergo lo riconosce e lo saluta simpaticamente, hanno tutta l'aria di essere o essere stati buoni amici. Il portiere, Henri, commenta gli abiti borghesi di Paul, che testimoniano il suo nuovo mestiere, un mestiere che al portiere, chiaramente francese, evidentemente non piace. Nel trattamento c'è una frase che sparisce poi in sceneggiatura per lasciare spazio ad uno scambio di battute più naturale, ma che tuttavia testimonia del rapporto tra i giornalisti e i francesi d'Algeria, che Franco Solinas intendeva rappresentare:

³²² I francesi d'Algeria erano soliti apostrofare i resistenti algerini chiamandoli *ratons o bougnoules*. Cfr. Jean Paul Sartre, *introduzione* a Henri Alleg, op. cit. p.19

³²³ Franco Solinas, *Parà*, primo tempo, op. cit., 23.

³²⁴ Ivi. p.15

³²⁵ Frase chiaramente riferita al patriottismo esasperato di *pièd noirs* e militari, ma altrettanto significativamente pronunciata da Paul.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

«anche tu sei passato dalla parte di chi giudica?»³²⁶, chiede infatti l'amico portiere a Paul. La considerazione scaturisce da una annotazione sui nuovi indumenti di Paul, che evidentemente prima si presentava vestito diversamente. Un dato significativo: nessun francese che Paul incontra nel suo cammino ha simpatia per i giornalisti o i *fotoreporter*, neppure l'amico Jean vede di buon occhio il suo cambiamento. La sceneggiatura svela solo ora che Paul era infatti un paracadutista dell'esercito francese, l'occupazione di *fotoreporter*, che ora lo rappresenta, è la più invisibile proprio ai francesi, in particolar modo all'esercito e ai suoi membri. La figura dell'*ex* militare che diventa *fotoreporter* rimanda ad un'altra sceneggiatura scritta dalla coppia Solinas Pontecorvo e mai filmata. Ci riferiamo all'adattamento del libro di Ugo Pirro *Le soldatesse*³²⁷, del quale regista e sceneggiatore scrissero e proposero una loro versione, senza successo. Il film che si fece in seguito³²⁸ vide Solinas tra i collaboratori alla sceneggiatura ma il suo apporto non andò oltre una minuziosa revisione del copione scritto da Leonardo Benvenuti e Piero De Bernardi. In breve, l'adattamento proposto da Solinas inizia con due amici, Stefano e Dino, che, appena arruolatisi e pieni di entusiasmo, arrivano in Grecia. Le strade di Stefano e Dino si dividono presto e la sceneggiatura segue la storia di Dino in viaggio

³²⁶ Franco Solinas, *Parà*, trattamento, 1962, p.18. Testo dattiloscritto, reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas, 157 pagine.

³²⁷ Cfr. Ugo Pirro, *Le soldatesse*, Feltrinelli, Milano 1956; Bompiani, Milano 1963; Sellerio, Palermo 2000; Franco Solinas, Gillo Pontecorvo, *Le soldatesse*, op. cit.

³²⁸ *Le soldatesse*, regia di Valerio Zurlini, 1965. Come noto, dopo aver rigettato un primo copione firmato da Pontecorvo e Solinas, perché ritenuto poco spettacolare, il produttore Ergas affidò la sceneggiatura a Benvenuti e De Bernardi, i quali scrissero un film decisamente diverso.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

verso Salonicco, fino alla sua tragica morte, attraverso il ricordo di Stefano e di Efitichia (una delle prostitute che viaggiano con Dino, destinate agli stanziamenti dei militari italiani). Al di là dei due amici che allegramente partono alla guerra (immagine recuperata anni dopo a suo modo in *Rien de Rien* e che è già di per sé un elemento di congiunzione con la sceneggiatura di *Parà*, scritta non a caso in periodi contigui), e oltre alla simile struttura narrativa che alterna passato e presente, il personaggio di Dino porta a tracolla una macchina fotografica che userà in più occasioni. Una fotografia di Dino è elemento attraverso il quale si dà inizio al *flashback*, e in generale l'elemento visivo, sia esso filtrato attraverso una fotografia o diretto, è lo strumento che istruisce la coscienza di Dino (che da fervente fascista attenua gradualmente le sue posizioni), manifesta il rimorso del ragazzo che non regge lo sguardo accusatore di Efitichia e richiama il ricordo di Stefano. Anche in questo caso si ripercorre l'attitudine caratteriale di Paul: l'accusa a Dino, attraverso una scena emblematica, è quella di aver tolto la dignità e aver ridotto alla fame il popolo Greco con l'occupazione. In *Parà*, la vista, lo sguardo è il fattore strutturante dell'interpretazione della realtà, non solo in Paul che fa il *foto-reporter* e manifesta dunque anche professionalmente la necessità di vedere, ma anche per l'algerino che Paul tortura, il quale, durante le vessazioni, come facesse una fotografia fissa nella sua mente l'immagine di Paul sorridente. Le stesse descrizioni del testo richiamano lo sguardo, il vedere, investendo di colori il lettore. La sceneggiatura pare infatti scritta per un film a colori, tante e tali sono le precisazioni cromatiche offerte alla professionalità del regista, del costumista o dello scenografo.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

VIII.2.b Il giorno e la notte: dialettica tra passato e presente

All'interno della sceneggiatura, dunque, la connotazione cromatica ha una sua centralità nelle descrizioni di scena. Essa si esprime in massima parte attraverso gli abiti che hanno una funzione narrativa ben precisa. La descrizione dell'abbigliamento non solo connota i diversi personaggi con tratti che ne sottolineano le particolarità caratteriali, non solo divide la scena distinguendo gli algerini e i francesi, i militari e i civili, ma segna soprattutto il passaggio dal presente al passato. Ciò avviene nei *flashback* che progressivamente svelano il segreto di Paul Robin, attraverso una struttura simile a quella che Solinas costruirà in *L'amerikano* per portare a conoscenza della vera identità politica e delle reali attività di Santore. Ci sono le divise dei *parà* con le quali i soldati sembrano tutti uguali, gli abiti civili ed eleganti dei giornalisti europei, il biancore degli indumenti degli algerini che in fila aspettano di votare per il referendum. Un chiarore che si contrappone con il marrone della terra nella quale, in passato, erano impiegati i braccianti algerini che sembravano confondersi con quella terra. E ancora ci sono gli abiti sempre diversi di Paul Robin, contrapposti alla divisa da paracadutista, indumento che caratterizza le immagini del suo passato.

Arrivato in albergo Paul cerca Jean Bonnaud, si guarda attorno, vede Algeri, e da qui ha inizio il primo *flashback*. Nel trattamento il tempo verbale utilizzato per descrivere i *flashback* è al passato, risultando anche assai evocativo e letterario:

La Casbah era silenziosa e triste.

Come le montagne di Aurès, come le foreste della Kabilia, come il deserto, la Casbah era l'ultima patria algerina.

Lontano dalle spiagge dorate, dai vigneti, dagli orti, dagli oliveti in dolci pendii, dai prati; lontano dalle ampie strade asfaltate, dalle grandi vetrine, dai palazzi, dalle ville, dalle cattedrali, dai parchi della terra algerina abitata dagli europei.

La Casbah era grigia sotto una pioggia fredda e sottile. I *parà* salivano le ripide scalinate della Casbah.³²⁹

La poesia del trattamento lascia spazio in sceneggiatura ad una descrizione tutta al presente più secca e concisa che, dopo alcune brevi indicazioni spaziali, predispose il paesaggio sonoro col grido delle donne algerine sull'immagine dei *parà* che salgono le scale della Casbah disposti in due file, mentre la regia invisibile dello sceneggiatore suggerisce ogni inquadratura. I *parà* invadono i vicoli

³²⁹ Franco Solinas, *Parà*, trattamento, cit., p.21.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

della Casbah, tutti uguali «come erano uguali le loro tute mimetiche, i mitra, i pugnali, i gesti, le voci, i sorrisi»³³⁰, fino ad entrare nel bagno turco dove le donne fanno la sauna, e dove nessun uomo era mai entrato. «Non c'era niente che essi non potevano fare, e non ci fu niente che non fecero. Non ci fu angolo della Casbah che essi non violarono»³³¹. La vendetta algerina non si fa attendere, il FLN infatti uccide, quasi tagliandogli la testa, un militare francese. La successiva risposta dei *parà* è un rastrellamento: vengono catturati una ventina di uomini, “allegrement” condotti in caserma per essere interrogati e certamente torturati.

Ad attenderli c'è Paul Robin, con una divisa militare ed i gradi di tenente. Nel trattamento Paul è un capitano, ma la parola capitano viene segnata e messa tra parentesi, con una correzione autografa, probabilmente in vista della successiva variazione. Paul è sicuro, preciso, sorridente, non c'è sadismo in lui, anzi quasi pietà. Mentre tortura il prigioniero egli assume il tipico atteggiamento pietistico che effettivamente ebbero i *parà*, al colmo dell'ipocrisia, nei confronti di chi torturavano³³². I caratteri psicologici che sottendono alla scena derivano in massima parte dai due testi che ispirarono il copione: *I dannati della terra* di Frantz Fanon, e *La Question (La Tortura nella traduzione italiana)* di Henri Alleg.

Alle volte [...] si ha voglia di dir loro che se
avessero un po' di pietà per noi, parlerebbero

³³⁰ Ivi, p. 22.

³³¹ Ivi, p. 23.

³³² Cfr. Franz Fanon, *I dannati della terra*, op. cit., p. 196.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

senza costringerci a passare ore per strappar loro parola per parola le informazioni. [...] A tutte le domande rispondono: “Non so”. Persino il loro nome. Se gli si chiede dove abitano, dicono: “Non so”.³³³

Si compari il passo tratto da Fanon con una scena di tortura presente in *Parà*. In tre scene verranno proposti altrettanti momenti della stessa tortura, si tratta sempre dello stesso carnefice, Paul, e della stessa vittima, il patriota algerino.

[...] Paul porge una bottiglia al prigioniero

PAUL

Cerca di essere ragionevole. Gli ordini sono di farti parlare, e noi ti faremo parlare. Nessuno può resistere.

[...]

PAUL

Non importa... una settimana di infermeria ti rimetterà apposto. Non devi avere paura. Nessuno saprà mai che tu hai parlato. Noi ti faremo guarire, e poi ti prenderemo sotto la nostra protezione... Avanti. Dove sei nato?

PRIGIONIERO

A Algeri

³³³ Ivi, p. 198.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

PAUL

Dove Abitavi?

PRIGIONIERO

Nella Casbah

PAUL

In che via?

PRIGIONIERO

Nella Casbah...

[...]

PAUL

[...] Perché vuoi soffrire inutilmente? Perché vuoi morire? Avrai moglie e figli...³³⁴

Il prigioniero guarda Paul, fissa il volto di quel torturatore. Poi il supplizio prosegue mentre nell'aria risuona la canzone di Edith Piaf *Rien de Rien*³³⁵.

[...] gli buttano l'acqua sulla faccia e sul petto... Gli avvicinano delle pinze con dei fili elettrici. Una gliel'avvicinano al viso,

³³⁴ Franco Solinas, *Parà*, primo tempo, op. cit., p. 45.

³³⁵ La canzone di Edith Piaf dà il titolo anche all'omonima sceneggiatura che Fernando Morandi scrisse nel 1969, con l'aiuto di Franco Solinas che è anche l'autore del soggetto. Il copione di *Rien de Rien*, ambientato in Indocina, come già ricordato rappresentava la seconda opzione di film su terzo mondo. Nell'archivio del Fondo Franco Solinas, è presente la sceneggiatura e anche un progetto di adattamento televisivo in sei puntate, scritto dallo stesso Morandi.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

gliela stringono all'orecchio... Una scarica
terribile lo percorre tutto.³³⁶

La descrizione della tortura ha nel drammatico racconto che Henri Alleg fece delle torture subite per mano dei *parà* nel 1955 un riferimento costante e dichiarato. Franco Solinas ricostruisce le scene di tortura a partire dal libro di Alleg sia *Parà* sia successivamente per *La battaglia di Algeri*.

[...] mi agitò dinanzi agli occhi le pinze cui erano fissati gli elettrodi. Piccole pinze di acciaio brillante, lunghe e dentellate. [...] Me ne fissò una al lobo dell'orecchio destro, l'altra a un dito della mano destra.

Improvvisamente sobbalzai e urlai a squarciagola.³³⁷

La guerra d'Algeria segnò una svolta nella storia della tortura, non soltanto per l'estensione del fenomeno, ma proprio per l'uso sistematico dell'elettricità. La pratica della tortura costituì l'elemento fondamentale del controllo materiale e psicologico della popolazione algerina. Fu altrettanto scioccante scoprire che in Algeria a torturare non furono solo specialisti, ma anche padri di famiglia, insospettabili coloni, *piéd noirs* proprio come Jean Bonnaud e suo padre. Sarà Sartre a ricordare come tutto avvenne progressivamente e impercettibilmente: i francesi, gli stessi che combatterono i nazisti durante la seconda guerra mondiale (come

³³⁶ Franco Solinas, *Parà*, primo tempo, op cit., p. 47.

³³⁷ Henri Alleg, *La question*, op. cit., p. 42.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

ricorderà il colonnello Mathieuin un celebre dialogo di *La battaglia di Algeri*)³³⁸, si mutarono da vittime in carnefici, senza rendersene conto:

[...] tutto si è compiuto
insensibilmente con abbandoni
impercettibili; quando abbiamo levato il
capo, abbiamo visto nello specchio un
volto odioso, sconosciuto: il nostro.³³⁹

Nella sofferenza il prigioniero si concentra con odio su chi sta cercando di avvilirlo, fissa quel volto, il volto di Paul Robin: «Occhi chiari, un po' ironici. La bocca appena sorridente e i denti forti, bianchi... Bello, sano, nutrito, pulito, disinvolto»³⁴⁰.

Sull'immagine del volto di Paul, lo speaker annuncia la “carta d'identità” del protagonista già citata in precedenza³⁴¹.

Il ritorno al presente mostra, attraverso una descrizione minuziosa³⁴², Paul in abiti civili che attende nella sala stampa della prefettura di ricevere il *pass* da fotografo. La sala brulica di

³³⁸ Su questo punto cfr. «Quelli che ci dicono nazisti non sanno che tra noi ci sono dei sopravvissuti di Dachau e di Buchenwald.» Franco Solinas, *La Battaglia di Algeri*, op. cit., p.127.

³³⁹ Jean Paul Sartre «Une Victoire» Introduzione a Henri Alleg, *La question*, Editions de Minuit, Paris 1958, in *Situations V, Colonialisme et Néo-Colonialisme*, Gallimard, Paris 1964, pp. 72-88.

³⁴⁰ Franco Solinas, *Parà*, primo tempo, op. cit., 48.

³⁴¹ Cfr. *infra*, presente capitolo, p. 273.

³⁴² La descrizione indica inequivocabilmente il passaggio al presente: “Paul indossa una giacca blu sportiva, un paio di pantaloni chiari e una maglietta grigio chiaro con il collo sbottonato.” Franco Solinas, *Parà*, primo tempo, op. cit., p.49.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

giornalisti, uno di questi detta al telefono il suo articolo e attraverso lui veniamo informati sulla situazione algerina: gli attentati si susseguono nell'indifferenza generale, la maggior parte degli europei algerini aderiscono all'OAS che vuole far fallire gli accordi, il governo francese declina ogni responsabilità per le attività dell'organizzazione di stampo terroristico ma non le ostacola. E con l'interrogativo sul perché l'esercito non prenda contromisure nei confronti dell'OAS si chiude l'intervento del giornalista. Spesso Franco Solinas usa i giornalisti come personaggio collettivo. Essi sono il più delle volte un gruppo abbastanza compatto dal quale emergono a volte una o due figure più rappresentative. Nelle sceneggiature di Solinas, il giornalista è sempre la voce della storia, il commento storico, il controcanto ai fatti, sarà così sia in *Algeri* sia in alcune delle sceneggiature successive³⁴³. Solinas sottolinea il ruolo dei media nella storia contemporanea e costruisce un'immagine ideale della loro funzione. In questo caso la figura del giornalista americano, che ritornerà spesso nella sceneggiatura a pungolare i ricordi e i rimorsi di Paul, rappresenta la coscienza rinnegata del protagonista. Dopo avergli ricordato il loro precedente incontro, il giornalista americano dice a Paul di volergli parlare di una sua teoria sulla violenza. È significativo il fatto che Paul rimanderà quel discorso ad un altro momento, ad una occasione più propizia, ed è altrettanto indicativo che quell'occasione, all'interno della

³⁴³ Per esempio nelle sceneggiature *L'amerikano* e *Il cormorano* il ruolo dei giornalisti è fondamentale. Essi, presenti, numerosi e curiosi, con le loro domande, con i loro interventi instillano il legittimo dubbio nello spettatore, smascherano, andando oltre il velo di ipocrisia che ammantava le dichiarazioni degli organi ufficiali.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

sceneggiatura e del trattamento, non arriverà mai, anche perché Paul, creando un'attesa non soddisfatta, evita accuratamente di dare ascolto al giornalista. Nel tentativo di risalire alla “teoria non detta sulla violenza” possiamo solo immaginare che non si discosti troppo da quanto Fanon ebbe a dire e scrivere riguardo alla violenza della colonizzazione, alla violenza interna alle colonie per il mantenimento dei rapporti di forza tra colono e colonizzato e alla conseguente risposta violenta del processo di decolonizzazione:

La violenza che ha presieduto all'assetto del mondo coloniale, che ha ritmato instancabilmente la distruzione delle forme sociali indigene, demolito senza restrizioni i sistemi di riferimento dell'economia, i modi di presentarsi di vestire, sarà rivendicata e assunta dal colonizzato al momento in cui, decidendo di essere la storia in atto, la massa coloniale è ormai un'immagine di azione molto chiara, molto comprensibile e che può essere ripresa da ciascuno degli individui che costituiscono il popolo colonizzato. Disgregare il mondo coloniale non significa che dopo l'abolizione delle frontiere si creeranno vie di passaggio tra le due zone. Distruggere il mondo coloniale è né più né meno abolire una zona, seppellirla nel più profondo del terreno o espellerla dal territorio.³⁴⁴

³⁴⁴ Frantz Fanon, *I dannati della terra*, op. cit., p. 8; si veda anche: «Liberazione nazionale, rinascita nazionale, restituzione della nazione al popolo, Commonwealth, qualunque siano le etichette impiegate o le nuove formule Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Le ipotetiche parole del giornalista americano sarebbero potute essere un monito per l'ambizione di cieca di Paul, e certamente anche un'ammissione di paura da parte del giornalista stesso. Un terrore per il futuro nell'Algeria indipendente.

Ormai siamo a due giorni dal referendum, Paul cerca sempre il suo amico Jean, va a casa sua ma l'amico non c'è. C'è la portiera, una signora diffidente e esasperata che ha notato la macchina fotografica di Paul e perciò si irrita. Il personaggio sarà in parte ripercorso in *Mr. Klein*: una portiera affitta infatti la casa di Robert Klein II. Anche la situazione non si discosta troppo dal primo incontro tra Robert Klein e la donna nel palazzo nel quale vive Klein II. Il *fotoreporter* lascia un messaggio per Jean alla scorbutica signora specificando che lui e Jean hanno fatto il militare insieme. La portiera è e resta diffidente, ma il discorso si interrompe bruscamente: si sente un'esplosione, è un attentato, la *Storia* irrompe inattesa sulla scena. A questo punto la signora si lascia andare ad uno sfogo: «Abbiamo trovato il deserto e gli restituiamo il deserto a quei merdosil!»³⁴⁵. Un altro dettaglio del clima nel quale

introdotta, la decolonizzazione è sempre un fenomeno violento» in Franz Fanon, op. cit., p. 2; si veda anche «Il regime coloniale è un regime instaurato con la violenza. È sempre con la forza che il regime coloniale si è instaurato. È contro la volontà dei popoli che altri popoli più progrediti nelle tecniche di distruzione o numericamente più potenti si sono imposti. Dico che un simile sistema stabilito con la violenza non può logicamente che essere fedele a se stesso e che la sua durata nel tempo è in funzione del mantenimento della violenza», intervento di Frantz Fanon alla conferenza per la pace e la sicurezza in Africa, Accra, 7-10 aprile 1960; riguardo al discorso sulla violenza del sistema coloniale è doveroso ricordare Henri Alleg, *La Question*, op. cit.

³⁴⁵ Franco Solinas, *Parà* - primo tempo, op. cit., p. 62.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

versava l'Algeria. Anche il personaggio di Jean inizia ad acquisire spessore, oltre che a velarsi di un alone di mistero, poi spiegato con la sua partecipazione da protagonista alle attività terroristiche dell'OAS. Un mistero e una ricerca che rimandano a Kurtz in *Cuore di Tenebre*³⁴⁶. Il colono Jean ha più di un lato in comune con Kurtz, mentre l'indifferente ma anche efficiente Paul è speculare proprio nel mito dell'efficienza a Marlow. La ricerca di Jean si protrae per soli due giorni che però sono dilatati durante l'intero primo tempo del film possibile. I due amici si incontrano solo all'inizio del secondo tempo, in un'atmosfera tetra che accentua lo stridente paragone tra il passato e il presente. La ricerca infatti si protrae per concludersi nella notte, rimandando al racconto di Conrad. Una ricerca per certi versi assai vicina a quella senza fine di Klein nella pellicola che lo sceneggiatore sardo scriverà quattordici anni dopo per Joseph Losey.

Il secondo *flashback* introduce proprio Jean Bonnaud che, esattamente come accade per Kurtz, viene rievocato attraverso il ricordo, prima dell'incontro notturno. Come in un caleidoscopio, la realtà si compone di fronte agli occhi del lettore/spettatore. Paul e Jean si conoscono già, sono fermi sul ciglio della strada, fanno l'autostop, poi alla fine decidono di rubare una macchina per raggiungere il luogo dove pare abbiano un appuntamento. L'appuntamento è in caserma. Era un'esercitazione:

³⁴⁶ Joseph Conrad, *Heart of darkness/Cuore di tenebre*, op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

[...] lasciati senza denaro e senza documenti a ottocentotrenta chilometri da qui. L'ordine era di presentarsi in caserma entro ventiquattrore. Con ogni mezzo.

Conosciamo indirettamente Jean, il giovane Jean:

[...] è bruno, non molto alto e tarchiato. Ha il colorito scuro da meridionale. Ha i lineamenti marcati, un viso simpatico anche se un po' volgare.

Il *flashback* si dipana su quindici scene, nelle quali si descrivono, con un andamento ellittico, vari episodi dell'amicizia tra Paul e Jean; si presenta il co-protagonista e la famiglia di Paul e si entra all'interno della vita militare. Lo scrittore sardo risponde perfettamente al suo credo, che gli fece preferire il cinema alla letteratura: le informazioni filtrate attraverso il cinema, possono arrivare più lontano ed essere recepite da più persone di quante leggerebbero un libro sullo stesso argomento. Per cui è attraverso il sergente che Solinas trova il modo di parlare delle sempre ingenti spese militari affrontate, in questo caso, dalla Francia, citando cifre e dati reali attraverso un breve ma significativo monologo:

Nella vita civile si dice che chi sbaglia paga. In guerra, chi sbaglia muore. La seconda differenza è che nella vita civile chi sbaglia paga di persona. In guerra no, perché se uno muore, paga la Francia.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Sapete quanto al mese ciascuno di voi tra vitto, alloggio, munizioni, benzina, paracaduti, stipendi, eccetera? Mezzo milione di franchi. Sapete quanto sono in un anno? Sei milioni di franchi. Un periodo di ferma di tre anni costa alla Francia in media diciotto milioni di franchi. Questa è l'unica sacrosanta ragione per la quale voi non avete il diritto di morire!³⁴⁷

Nel trattamento, questo discorso è affidato a Paul che è il superiore di Jean. Se la sceneggiatura invece bilancia il ruolo dei due ragazzi, mettendoli sullo stesso piano di reclute volontarie per una leva di tre anni, la scena descritta nel trattamento, dà a Paul la rudezza del sergente, accentuando il mito dell'efficienza del protagonista ed evidenziando i differenti atteggiamenti di Paul e Jean nei confronti dell'autorità militare francese: il primo sembra destinato alla carriera militare e agisce senza troppe implicazioni di ordine ideologico o morale che non siano quelle di seguire gli ordini con la massima efficienza; l'altro, volontario, non ha un rapporto facile con l'autorità e il suo ingresso nell'esercito è dovuto esclusivamente alla necessità di difendere le terre di famiglia in Algeria. È evidente dai *flashback* parigini che un *pied noir* come Jean è visto con un pizzico di ilarità dall'amico Paul, i suoi modi sono certamente più rozzi, e per questo i due personaggi non risultano mai sullo stesso piano. Ma il *flashback* parigino ha anche un'altra

³⁴⁷ Franco Solinas, *Parà* - primo tempo, op. cit. p. 81.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

funzione, ovvero quella di entrare nella coscienza dello spettatore europeo all'indomani dell'indipendenza algerina: Franco Solinas costruisce un perfetto quadro di famiglia borghese all'interno del quale si vuole inscrivere la migliore gioventù europea, evitando dunque che qualcuno possa sentirsi escluso dal discorso. Le scene con i genitori di Paul, ambientate a Parigi, non sono presenti nel trattamento e vengono aggiunte successivamente in sceneggiatura. Dalla lettera che Gillo Pontecorvo invia al produttore Cristaldi³⁴⁸, si comprende anche che i rapporti nella famiglia Robin si delineano secondo dinamiche differenti da come poi vengono trattati in sceneggiatura. Nella lettera Pontecorvo descrive Paul come un ragazzo che disprezza il padre, per i suoi scarsi guadagni e la sua poca ambizione, ma la cosa non traspare dalle pagine della sceneggiatura, nelle quali Paul è un figlio brillante che si diverte anche a scherzare con i genitori, e dai quali è amato.

Le distanze tra Jean e Paul vengono sancite definitivamente con l'arrivo in Algeria dei due giovani *parà*, e con lo stridente paragone tra le loro famiglie: i genitori di Paul sono borghesi, educati, ricchi di *sense of humor*, con quel leggero, ilare contrasto tra moglie e marito che Paul commenta con sorrisi divertiti di fronte all'imbarazzo di Jean,

³⁴⁸ Difficile stabilire se la lettera di Gillo Pontecorvo, nella quale si riassumono i contenuti del film, sia precedente o successiva alla sceneggiatura. Qualora fosse precedente è possibile che alcune scene, presenti nel soggetto, siano state tagliate in sede di trattamento per poi essere recuperate con lo sviluppo della sceneggiatura.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

[La madre di Paul] È una signora ancora giovane: alta, snella e vestita semplicemente ma con molto gusto.

[...]

Il padre di Paul veste elegantemente, con sobrietà. All'occhiello ha il nastrino della Legion d'Onore.³⁴⁹

Il padre di Jean, nella sceneggiatura non si fa menzione della madre, invece è orgogliosamente *pied noir*, prima contadino, poi proprietario di terra, una terra lavorata dagli algerini «anche diciotto ore al giorno... E per niente. Per una manciata di semola...»³⁵⁰. Il signor Bonnaud entra brevemente in scena nel terzo *flashback*: dopo una normale giornata di torture Paul finisce il suo turno (ancora la descrizione della quotidiana brutalità vissuta come un giorno di lavoro non differente dagli altri), si prepara con estrema naturalezza, ed esce. Sta andando a trovare l'amico Jean, che si rilassa al mare nella tenuta di famiglia. Il padre di Jean accoglie Paul. Lui rappresenta il primo anello della catena coloniale, è il pioniere, il conquistatore arricchitosi attraverso il lavoro degli indigeni algerini. Non comprende assolutamente i problemi che vengono posti e considera i membri del FLN alla stregua di un manipolo di banditi, una considerazione non diversa da quella dei francesi che vissero i convulsi anni che portarono all'indipendenza dell'Algeria:

[...] appare sulla porta di casa un uomo di una sessantina d'anni. Ha un paio di

³⁴⁹ Franco Solinas, *Parà* - primo tempo, op. cit., p.87.

³⁵⁰ Ivi. p.115.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

pantaloni con la vita alta e una camicia bianca aperta sul petto. Malgrado una leggera pinguedine, ha un aspetto energico e giovanile. Tiene il busto dritto, ha le spalle forti e le mani nodose. La pelle del viso e del collo è cotta dal sole...³⁵¹

Oltre alla definizione degli ambiti culturali entro i quali sono cresciuti i personaggi, presentare il signor Bonnaud dà a Solinas la possibilità di mostrare uno spaccato delle condizioni di lavoro per i braccianti algerini. La tenuta dei Bonnaud è immensa, viene descritta di giorno, piena di vita, operosità, con la percettibile presenza del sole che pervade ogni spazio.

TENUTA E VILLA DI JEAN³⁵² - ESTERNO – GIORNO

È una grande tenuta fino al mare. A destra e a sinistra della strada polverosa che l'attraversa, si estende a perdita d'occhio. Un immenso vigneto, con i filari interrotti di tanto in tanto da alberi da frutta. I braccianti algerini curano quegli alberi e quelle viti. Pianta per pianta, zappano, puliscono, spargono il solfato. Visti così dall'alto, sembrano grandi formiche ognuna delle quali si confonde con il colore della terra³⁵³.

³⁵¹ Ivi. p.113.

³⁵² Nella sceneggiatura si legge: "TENUTA E VILLA DI PAUL [...]". Un refuso opportunamente corretto.

³⁵³ Franco Solinas, *Parà* - primo tempo, op. cit., p.111.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Presentato il padre di Jean, il *flashback* prosegue definendo meglio i rapporti personali tra Paul, Jean e sua moglie Giselle. Lei è una donna giovane, sensuale, allegra che risulta fin da ora fortemente attratta da Paul. Infatti, appena vi è la possibilità, provoca il protagonista che non ne approfitta per amicizia di Jean. Il riferimento è preparatorio per quel che succederà nel finale: il tradimento è soltanto rimandato. Nel trattamento, a questo punto Paul svela sia alla donna sia all'amico, la sua intenzione di lasciare l'esercito francese e sempre all'interno del *flashback*, con un'ellissi di qualche giorno si va all'ultimo giorno da *parà* per Paul, trascorso a bere e giocare. Nella sceneggiatura si salta la prima scena per andare direttamente alla sala da gioco in cui Paul svela le sue intenzioni al lettore, mentre ci rendiamo conto che l'amico Jean sa già tutto. Per Jean è un tradimento, Giselle piange, ma Paul sembra non avere troppi rimpianti, capisce che non c'è più molta logica nel proseguire questa carriera, lui sa come finirà la guerra franco-algerina:

Come le altre volte. Gli indocinesi sono rimasti in Indocina, e noi siamo tornati in Francia. Nasser è rimasto a Suez, noi siamo tornati in Francia... Ho paura che finirà così.³⁵⁴

L'amico Jean e Giselle lasciano la sala da gioco, mentre Paul viene coinvolto in una discussione sulla tortura insieme ad alcuni giornalisti che bevono in un tavolo del casinò. Un giornalista

³⁵⁴ Ivi, p. 133.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

americano, lo stesso che Paul cerca di evitare nella sua nuova vita da *fotoreporter*, interviene nel dibattito mettendo alla berlina il giovane *parà*. È un ricordo di Paul che spiega perché il protagonista evita così accuratamente di incrociare il reporter statunitense fin dal suo arrivo in Algeria, ma soprattutto Franco Solinas, come di consueto, lascia ad un giornalista il compito, non solo di raccontare la *Storia*, ma anche di denunciare, rappresentando il punto di vista dell'autore, che si fonde, in un complesso gioco di costruzione del personaggio, anche con le parole di Paul. Lo statunitense parla dei *parà*, ne descrive la natura culturale, facendosene portavoce:

Non è soltanto la Francia che essi rappresentano. Essi sono la Civiltà occidentale, il Cristianesimo, l'Europa. L'Europa bianca, grassa, raffinata, che non protesta, che è tranquilla, solidale... Che non la finisce più di parlare dell'uomo, e poi lo massacra in tutti gli angoli del mondo!³⁵⁵

La scena e il *flashback* si chiudono con Paul che, non sopportando oltre le parole del giornalista, gli sferra un pugno in pieno volto. Il giovane *parà* zittisce la voce del giornalista americano che gli ricorda le sue responsabilità. L'americano peraltro lavora in un giornale filo-cattolico e quindi non può scrivere ciò che vede, ma «impara a vomitare, per lo meno»³⁵⁶: ecco la nausea di

³⁵⁵ Ivi, p. 146.

³⁵⁶ Ivi, p. 147.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Roquentin³⁵⁷ che inizia ad affiorare dalla sceneggiatura. Il giornalista percepisce la realtà nella quale è costretto a vivere per quello che è, sa che le fondamenta del mondo occidentale si basano in massima parte sullo sfruttamento del terzo mondo, scopre l'ipocrisia insita nella civiltà occidentale, nel “fardello dell'uomo bianco” di cui parla Kipling e sul quale si costruiscono le certezze (sarebbe meglio dire le illusioni) del signor Bonnaud, così come degli altri *piéd noir*. Paul non sopporta un punto di vista differente, è giovane, irruente, reagisce meccanicamente alle provocazioni del giornalista. Su queste battute si chiude anche il primo tempo previsto in sceneggiatura. Nel trattamento invece la scena si chiude molto prima: l'alterco è ambientato nel tempo presente, si svolge tra Paul e un anziano giornalista e non sfocia in una rissa pur causando l'ennesima fuga di Paul dai suoi fantasmi.

Il secondo tempo della sceneggiatura si apre con il ritorno al presente e l'arrivo di Paul nella tenuta dei Bonnaud, la vecchia casa colonica del padre rievocata nel *flashback* precedente. Paul trova finalmente Jean, come Marlow ottiene il suo incontro con Kurtz in *Cuore di tenebre*. Nell'incontrarlo scopre anche una realtà desolante, brutale, esattamente opposta all'immagine, diurna, soleggiata, vitale che la tenuta dei Bonnaud offre nel *flashback*. Cala l'oscurità nella tenuta che si mostra in uno stato di semiabbandono.

³⁵⁷ Jean Paul Sartre, *La Nausea*, op. cit.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

TENUTA – VILLA JEAN – ESTERNO – NOTTE

[...]

Tre i filari, le erbe crescono alte. Una diecina di pecore si muovono pigramente, brucando, e danno un senso di disfacimento e di abbandono.

I fari illuminano, in fondo alla strada di campagna, la casa di Jean con la parete coperta di rampicanti. Risuona improvviso L'ABBAIARE DI UN CANE. Un cane lupo esce dal buio, e corre abbaiando parallelamente al taxi...³⁵⁸

Appare a questo punto anche Jean.

La veranda è illuminata ora dai fari abbaglianti. Appare Jean. FISCHIA per richiamare il cane. [...] Jean tiene una mano nascosta dietro il corpo. L'altra mano la tiene davanti agli occhi, a visiera, per proteggersi dalla luce...³⁵⁹

L'ambiente notturno è l'elemento che per primo denota il passaggio di tempo e la dialettica in atto tra passato e presente. Di Jean, Solinas ci aveva suggerito finora soltanto il ricordo, ora vediamo Jean e sua moglie Giselle al presente. La notte ammanta di tensione l'incontro tra Paul e Jean: il cane lupo continua ad

³⁵⁸ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p.2.

³⁵⁹ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

abbaiare, l'atmosfera è tetra e irriconoscibile rispetto al *flashback*, la figura di Jean spunta incerta nella notte. Il *piéd noir* non si fida di quei fari di macchina, nonostante Paul lo abbia avvertito del suo arrivo, ringhia al tassista di abbassarli. L'abbraccio tra i due amici porta ad una nuova scoperta: Jean è armato di mitra. Appare fin da subito teso, aggressivo, divorato dall'odio. Giselle, così vitale e sensuale in passato, è ora una ragazza invecchiata, annoiata, impaurita. Il drastico passaggio rafforza la funzione dialettica del tempo, costante nelle narrazioni di Solinas. Se gli indumenti per tutto il testo, oltre che per stabilire differenze di classe, ceto e ruolo, vengono usati come indizio per la comprensione dei salti cronologici, in questo caso è la figura di Giselle ad essere il principale segnale di questo passaggio e in generale del passaggio dai tempi belli, ai tempi da lupi, almeno per i coloni francesi. La donna affonda nel divano davanti alla tv in soggiorno, anche lei sta al buio, le luci sono spente e non si accorge dell'arrivo dei due, finché Jean non richiama la sua attenzione azionando l'interruttore. Il ritorno della luce sembra risvegliare la donna solo per un attimo.

Giselle non sembra più un adolescente.
 Ha i lineamenti più marcati, e la linea della
 bocca si³⁶⁰ è fatta dura. Porta una veste da
 camera corta e senza maniche. È un po'
 ingrassata e ha i capelli tagliati corti.
 Stringe la mano a Paul, ma senza

³⁶⁰ Nel testo si legge "di": un refuso opportunamente corretto.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

[l']entusiasmo di un tempo. Sorride senza allegria.³⁶¹

Franco Solinas descrive precisamente la scena del film che Giselle guarda alla televisione:

C'è della gente in abito da sera intorno a un tavolino, sul quale sono disposti dei fiammiferi. I fiammiferi sono disposti secondo lo schema di un gioco...³⁶²

La scena è quella del film di Alain Resnais *L'anno scorso a Marienbad*³⁶³. La scelta di Solinas non è casuale, poiché la pellicola di Resnais rappresenta, in un'immagine docilmente suggerita al regista e da associare con la noia di Giselle, l'obiettivo della donna. La moglie di Jean ha perso quell'entusiasmo che ancora sembrava caratterizzarla in passato, l'elegante umanità che nel film di Resnais gioca attorno ad un tavolo, molle, decadente, insulsa, rappresenta il desiderio di fuga di Giselle, l'aspirazione al disimpegno che le è negata sia dalla situazione politica che dalla compromettente implicazione del marito nelle attività dell'O.A.S.. Lei non ha più

³⁶¹ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p.7.

³⁶² Ivi. p.6.

³⁶³ *L'anno scorso a Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*) è un film del 1961 diretto da Alain Resnais. La sceneggiatura e i dialoghi sono dello scrittore Alain Robbe-Grillet. Vinse il Leone d'Oro a Venezia nel 1961. Non troppo amato dal pubblico, fece tuttavia tendenza il "gioco dei fiammiferi" che, mostrato nel film dove aveva una valenza simbolica, rimase in voga per qualche stagione nei salotti della buona borghesia.

intenzione di restare a combattere per una terra bagnata di sangue, con a fianco un uomo votato al terrorismo e all'attività clandestina, vorrebbe partire, ambisce a far parte di quella borghesia indifferente cui appartiene Paul e che è tratteggiata nel film di Resnais. Dalla prima considerazione deriva la seconda chiave di lettura di questo momento, legata all'attrazione mai nascosta di Giselle per Paul, che si rivela dunque attrazione non solo verso l'uomo ma anche verso la sua condizione. Seguendo la trama del film di Resnais otteniamo un'immagine profetica dei successivi sviluppi nella sceneggiatura di *Parà*: Paul convince Giselle con l'inganno a partire con lui per Parigi; Jean viene rapito e ucciso; Giselle e Paul hanno un rapporto sessuale in albergo, Paul sa che l'amico è morto, mentre Giselle che ne è ignara, è felice di lasciare Algeri per Parigi dove crede di rincontrare Jean.³⁶⁴

Jean e Paul chiacchierano. Il discorso non può che essere incentrato sulla stretta attualità. Jean racconta dunque a Paul che suo padre è stato sgozzato dagli algerini, gli rivela di aver disertato nel 1961 ed essere entrato nell'OAS, perché neppure la Francia ora

³⁶⁴ In breve la trama del film di Resnais «Un uomo, indicato nel copione come X, abborda in un grande albergo cosmopolita una donna, indicata come A, che è assieme a un altro uomo, indicato come M. X cerca di convincere A ad abbandonare M e a partire con lui. Per riuscirci, X pretende di essersi incontrato con lei l'anno avanti a Marienbad. Si erano incontrati, si erano amati, anche allora egli l'aveva supplicata di partire con lui. Combattuta ella si era riserbata un anno di tempo per decidere. A è sorpresa, non ricorda, domanda prove. Con un'opera di suggestione lenta, instancabile, implacata, X riesce a poco a poco a trascinare A in quell'atmosfera d'affascinante ineluttabilità, nelle spire di quel voluttuoso enigma. E finirà per partire con lui.» da Filippo Sacchi, recensione a *L'anno scorso a Marienbad*, «Il Corriere della Sera», 17 settembre 1961.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

vuole difendere i suoi diritti, dopo aver convinto lui e la sua gente che quella terra era francese.

Ho combattuto per tanti anni, ma era uno sbaglio. Ho torturato, ho ammazzato, ed era uno sbaglio. E se fossi morto, sarei morto soltanto per sbaglio!

Jean non vuole andare in Francia, c'è già stato ed era chiaro che non si sentisse a casa. La sua patria è l'Algeria, così gli hanno insegnato, così è in effetti. Dunque si chiede per cosa ha combattuto, una domanda che evidentemente Paul non si è mai posto e continuerà a non porsi. Nonostante siano due "prodotti" della stessa civiltà, il legame che Jean ha col passato influenza fortemente il suo presente, il nome del padre, la terra, la tradizione, i bei tempi andati. Ciò dà a Jean una ragione per vivere, quella terra è sempre stata la principale spinta ad operare le sue scelte, ora diventa un'ossessione senza scelta, non si tratta più di reclamare il diritto e il possesso di un terreno, ma di continuare a imporre orgogliosamente il proprio *status* di colono, bianco su un popolo «di banditi» che incredibilmente decidono di riprendersi la propria terra, che rispondono violenza alla violenza, che reagiscono. Al contrario per Paul il passato è lontano, cancellato, la sua vita scorre tutta al presente, ed è allo stesso tempo una fuga continua dal passato, dal ricordo. Paul rincorre il presente, l'unico pensiero è la riflessione utilitaristica sul contingente, sul "qui" "ora" (ancora l'efficienza): Jean deve lasciare l'Algeria, se non vuole correre il

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

rischio piuttosto concreto di morire. La fuga è dunque la soluzione, ma per Solinas il passato ha sempre una conseguenza nel presente.

VIII.2.c Il confronto tra Paul e Jean: sguardi contrapposti

In queste pagine affiorano le principali differenze tra i due personaggi, distanze che il passare del tempo non ha fatto altro che alimentare. Ciò nonostante c'è ancora qualcosa che lega i due: se per Jean è il tener fede ad un'antica amicizia e il pensiero che in fondo Paul sostenga la sua causa, per il protagonista resta ancora una ragione utilitaristica, un interesse "professionale". Non è certo una visita di piacere, quella che Paul fa a Jean. È chiaro che la posizione di Jean è la stessa di molti militari che intendono continuare a combattere ciò che non gli consentono più di combattere, la considerazione è confermata da un fatto: alcuni membri dell'OAS arrivano a casa di Jean e si notano due jeep militari all'esterno della casa³⁶⁵. È su questa circostanza che si manifesta ulteriormente il cinismo di Paul. Certamente l'OAS sta preparando un attentato ai danni degli algerini. Finora la sceneggiatura ci mostra Paul disinteressato e apatico, ma costantemente alla ricerca dello *scoop*, della foto giusta. L'occasione però forza la stessa natura di Paul che, a costo di rovinare l'amicizia col suo vecchio compagno d'armi, decide di sfruttare il loro rapporto per realizzare il suo obiettivo, senza però considerare le

³⁶⁵ Differentemente da quanto si descrive nella sceneggiatura, nel trattamento le due jeep sono semplicemente due auto.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

conseguenze. Paul vuole fotografare l'amico mentre uccide. Jean rifiuta: in quel caso uccidere significherebbe un'altra cosa, perdendo le sue valenze politiche.

Nella scena seguente ritroviamo l'attentato che Jean e i suoi compari pianificavano nella notte. Il trattamento, mettendo da parte il personaggio di Paul, descrive la scena con ritmo cronachistico, raccontando un massacro da poco avvenuto e rappresentando le conseguenze, *a posteriori*.

L'indomani, alle dieci del mattino, sei uomini dell'OAS sono entrati nell'ospedale arabo che è fuori della Casbah, alla periferia di Algeri. Le due sentinelle francesi sono state disarmate. Il personale europeo è stato messo da parte. I sei uomini hanno percorso le corsie sparando raffiche di mitra sui malati. I malati sono soltanto donne, vecchi e bambini. Ne sono rimasti uccisi trentasette. La strage è durata solo dieci minuti³⁶⁶

Nella sceneggiatura invece il fatto viene raccontato “in diretta”. Solinas descrive l'episodio con termini simili a quelli che, nelle scene precedenti³⁶⁷, ha utilizzato per raccontare le irruzioni dei *parà*, riprendendo in particolar modo lo stesso ritmo, che appare

³⁶⁶ Franco Solinas, *Parà*, trattamento, op. cit., p. 99.

³⁶⁷ Cfr. Franco Solinas, *Parà* - primo tempo, op. cit., pp. 32, 33.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

cadenzato dai passi dei terroristi. La scena racconta il fatto fin dal principio, ovvero con l'arrivo delle jeep militari di fronte all'ospedale, il facile pacifico disarmo delle sentinelle francesi e l'ingresso nel palazzo. Quasi invitando la camera a documentare, si passa alla scena in interno e l'azione è concitata. I particolari secchi, le descrizioni essenziali, sia dell'ambiente sia dei gesti dei presenti, contribuiscono ad alimentare la tensione del momento.

ALGERI – OSPEDALE ARABO – ESTERNO - GIORNO

I sei uomini salgono correndo le scale, travolgendo o mettendo da parte quelli che trovano sulla loro strada...

-

Corrono lungo il corridoio, e alcuni proseguono verso i piani superiori. Altri entrano nella prima corsia...

-

La lunga fila dei letti. Gli infermi sono soltanto arabi. Cercano di sollevarsi sui letti. Guardano terrorizzati...

-

SCARICHE DI MITRA, URLA DISPERATE. Jean muove il mitra a ventaglio, tenendolo orizzontale, con le braccia tese in avanti.³⁶⁸

Paul arriva poco dopo insieme ai colleghi. Gli effetti del massacro sono terribili. Più che le immagini suggerite, sono anche

³⁶⁸ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p. 24.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

qui le parole e le domande dei giornalisti a dare un quadro più preciso dell'accaduto.

Come sarà poi anche in *La battaglia di Algeri*, «dai vicoli, ai cortili, alle terrazze, LO YU YU DELLE DONNE SI SPANDE E SI MOLTIPLICA SENZA FINE»³⁶⁹, «lungo, di gola, segnale antico, segnale di colore»³⁷⁰. La Casbah sta per cedere alla provocazione ed esasperata si riversa nelle strade. In questo momento entrano in scena «i topi algerini. Sono i terroristi, i ribelli, gli assassini»³⁷¹, come li definiscono i francesi, quelli dell'OAS. La scena è la stessa sia nel trattamento sia nella sceneggiatura (dove i momenti sono già suddivisi per inquadrature), pagine più vicine alla narrativa che alla scrittura per il cinema, per la vibrante vivacità di immagini e la ricchezza di suggestioni che sono in grado di comunicare.

I vicoli scoscesi diventano torrenti bianchi
verso gli europei.

La folla grida, spinge, si sorpassa. Non ha
più freni ne coscienza.

La folla vuole solo spazio, dilagare.

«La Casbah sta per cadere nella provocazione. I resistenti riescono a trattenerla, a calmarla»³⁷²

³⁶⁹ Ivi, p. 30.

³⁷⁰ Franco Solinas, *Parà*, trattamento op. cit., p.102.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² Lettera di Gillo Pontecorvo al produttore Franco Cristaldi.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Ma a chiudere la Casbah si sta formando
una catena umana.

Ma questi uomini e queste donne appaiono differenti da come finora venivano raccontati dalle parole dei *piéd noir* (Paul infatti ha interagito solo con francesi): sono giovani, consapevoli e risoluti, gente che crede nell'indipendenza.

Sono gli uomini e i giovanissimi, sono i consapevoli, sono i risoluti. Coloro che sono stati disprezzati, coloro che sono stati incatenati, coloro che sono stati torturati, coloro che non hanno parlato. Sono i topi algerini, sono i terroristi, i ribelli, gli assassini.

Non c'è più la rassegnazione e la passività che solo qualche anno prima caratterizzava i volti dei braccianti al lavoro nella tenuta dei Bonnaud.

Sono facce scarne, sono occhi accesi, sono voci dure, sono corpi magri, sono giacchette sdrucciate che hanno intorno alla manica un fiammante bracciale bianco e verde colori dell'indipendenza.

In vista del traguardo, anche la massa dimostra responsabilità. La presa di coscienza costituisce la rinuncia alla spontaneità, questo elimina finalmente «l'esistenza frequente di uno sfasamento, d'una differenza di ritmo tra i quadri del partito

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

nazionalista e le masse»³⁷³. La provocazione dei francesi, che sottovalutano dunque la maturazione politica della massa, cade nel vuoto.

La Casbah è chiusa, non c'è più uno spiraglio. E poi le grida diminuiscono. La folla spinge sempre più debolmente. Ancora una volta si convince, si va placando. La folla si dirada.³⁷⁴

Fallisce anche l'ultimo tentativo destabilizzante di Jean, che ha ormai perso la sua battaglia. Paul e Jean si incontrano vicino ad un bar. La sceneggiatura non ci racconta molto oltre alle immagini, ma il sottotesto suggerisce che Paul, molto poco romanticamente e con malcelato pudore, ha trovato la chiave per ottenere quello che vuole: si presenta a Jean con due biglietti per Parigi e una scusa che obblighi la moglie Giselle a partire anche senza di lui. Jean infatti resta ad Algeri, non abbandona la barca che affonda, ma vuole che la donna eviti i pericoli del dopo referendum. Naturale dunque che ora il *piéd noir* acconsenta alle insistenze di Paul e si faccia fotografare mentre uccide un algerino, ma non senza una vana resistenza: «non si ammazza per far piacere ad un amico»³⁷⁵, spiega Jean a Paul che arriva anche ad offrirgli dei soldi: «lo faccio per un'idea non per un interesse»³⁷⁶, controbatte ancora Jean probabilmente consapevole che quell'idea ha perso, «anche se a

³⁷³ Franz Fanon, *I dannati della terra*, op. cit., p. 64.

³⁷⁴ Franco Solinas, *Parà*, trattamento, op. cit., pp. 102, 103.

³⁷⁵ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p. 51.

³⁷⁶ Ibidem.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

volte l'interesse e l'idea possono coincidere»³⁷⁷, precisa Jean che finirà comunque con l'accettare per gratitudine e forse per frustrazione. «Per quanto mostruoso e bestiale, Jean è condizionato da un'idea»³⁷⁸, ma c'è anche un codice da rispettare, visto che l'amico salverà la vita di sua moglie. Jean cercherà con Paul una vittima da sacrificare al giornale *Match*. La vittima è una giovane algerina di cui seguiamo i passi da quando la ragazza rientra in casa. La giovane, con attenzione, si cambia d'abito e si prepara per uscire. Ancora una volta gli abiti, la ragazza rientra in casa vestita con una veste araba per uscirne qualche minuto dopo in abiti occidentali: si veste, si pettina, si trucca, presentandosi infine al cospetto dell'anziana nonna per un giudizio finale che non arriva. Insomma Franco Solinas ci dà tutto il tempo per iniziare ad affezionarci a questa adolescente della quale abbiamo scoperto uno spaccato di vita: la casa povera ma dignitosa, la camera da letto, una parente anziana che dà l'impressione di rispettare molto. La scena dei preparativi di una donna musulmana che si cambia vestendosi da occidentale viene ripresa, con il risultato di una identica tensione drammatica, in una scena di *La battaglia di Algeri*, quella in cui tre donne si truccano da europee per poter raggiungere senza essere notate la città e sistemare tre bombe per altrettanti attentati³⁷⁹. In questo caso, la metamorfosi della giovane algerina non avviene a scopo terroristico: la ragazza deve andare a trovare qualcuno in ospedale, e vestirsi alla europea è l'unico modo per sperare di passare ai controlli che hanno come prima discriminante l'elemento

³⁷⁷ Ibidem.

³⁷⁸ Lettera di Pontecorvo a Cristaldi, cit.

³⁷⁹ Cfr. Franco Solinas, *La Battaglia di Algeri*, op. cit., pp. 66,67.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

etnico. Da notare che in entrambi i casi, lo sceneggiatore sardo non instilla nelle donne neppure un'ombra di civetteria, come se il "cambio d'abito" fosse tanto necessario quanto poco gradito. Un segno delle difficoltà di reciproca integrazione culturale, più semplicemente un modo per non vedere il fatto da un punto di vista "occidentale": l'immedesimazione nel personaggio, sia esso un "dannato delle terra", sia esso un colono francese, rappresenta uno degli sforzi principali dello scrittore maddalenino. Attraverso l'alternanza di due scene: quella in cui la giovane cammina insicura per le strade della città europea, e quella in cui Jean e Paul, in automobile, cercano di individuare un algerino da "punire", Solinas crea un'atmosfera di forte drammaticità e un *climax* di tensione che riflette l'identico clima di tensione che scuoteva Algeri nei giorni di poco precedenti all'indipendenza. Dopo un lento ma inesorabile avvicinamento, i due *vettori* sono ormai nella stessa strada e si vengono incontro. Per tutto questo tempo la scena resta in silenzio: infatti nella sceneggiatura Paul e Jean non parlano, differentemente da come è scritto nel trattamento, nel quale Paul racconta della sua delusione al ritorno in patria e proseguendo poi col parlare della sua scelta di fare il *fotoreporter*³⁸⁰. In realtà nella sceneggiatura la seconda parte del dialogo è semplicemente anticipata di circa venti pagine, mentre il silenzio e l'azione fanno efficacemente da preludio all'incontro tra i due amici e l'adolescente algerina, con l'eccezione di alcuni brevi e perentori scambi nel momento immediatamente precedente all'assassinio. La concitazione della scena si costruisce su tre movimenti principali: Paul scende dall'auto per primo ed

³⁸⁰ Cfr. Franco Solinas, *Parà*, trattamento, op. cit., pp.114, 115, 116, 117.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

inizia a fare fotografie; la ragazza non capisce quel che succede e di conseguenza resta immobile; Jean scende dall'auto e con rapidità spara per tre volte. La scena si dipana come se fosse al rallentatore, ritmata dagli scatti della macchina fotografica di Paul. Jean infine scappa, mentre Paul resta a fotografare la rapida agonia della ragazza algerina. La descrizione di questo momento si colora di un lirismo insolito per una sceneggiatura, lirismo al quale Solinas abitua i registi con i quali collabora.

La ragazza non cade ancora. Viene avanti.

-

Viene avanti inciampando, con le braccia protese, le mani aperte in cerca di un sostegno.

-

Sempre con più fatica viene avanti. E il suo viso fa pena.

-

Viene avanti e le sue labbra tremano, i suoi occhi perdono la luce.

-

Finché cade in avanti senza più respiro.

Per sempre.³⁸¹

La finzione, l'invenzione cinematografica di Franco Solinas qualche anno dopo (nel 1968) fu emulata dalla realtà, quando il fotografo Eddie Adams riuscì ad imprimere per sempre nella pellicola il momento in cui il Generale Nguyen Ngoc Loan, capo

³⁸¹ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p.72.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

della Polizia Nazionale della Repubblica del Vietnam, giustizia un prigioniero *Viet Cong* per le strade di Saigon, con un colpo di pistola alla tempia. Addams, il cui scatto convinse milioni di americani ad opporsi alla guerra in Vietnam, vinse per la foto il Premio Pulitzer nel 1969.

Paul già intravede quel possibile successo, le foto sono venute bene, le contratta con astuzia col direttore di *Match*, è sovraeccitato, vuole andare a ballare. Come sottofondo alla soddisfazione di Paul, l'ennesima voce di un giornalista (nella sceneggiatura è precisato che si tratta di un giornalista francese), che detta per telefono l'articolo alla sua redazione e ci informa che ormai manca solo un giorno al voto per l'indipendenza algerina, ponendo in modo inequivocabile la questione del futuro degli europei rimasti in Algeria. Naturalmente questo rappresenta un elemento di tensione per Jean, per Giselle, ma anche per Paul.

Saranno rispettati così come è stato scritto
nei patti o invece il nazionalismo arabo
vorrà celebrare nel sangue il suo trionfo
punto interrogativo³⁸²

Nel trattamento, le parole del giornalista sottolineano anche la “disumana pazienza” che gli algerini dimostrano nei giorni precedenti al voto, non reagendo alle continue provocazioni dell'O.A.S..

³⁸² Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p.75.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

VIII.2.d L'indifferente e la paura: il progressivo ribaltamento dei ruoli tra carnefice e vittima

Il ballo, l'evasione, saranno l'implacabile conferma della totale indifferenza di Paul. Ad un giorno dal fatidico referendum che fa da congegno ad orologeria per tutta la sceneggiatura, in prossimità di un oggettivo pericolo per se stesso ma soprattutto per i suoi amici, l'*ex parà* si ritrova a ballare il *twist* in uno squallido locale. La scena sarebbe inutile alla nostra analisi se non fosse per la descrizione ambientale che ci presenta una sala semivuota, con solo alcuni europei che si accompagnano ad altrettante *entreneuse*, ed un gruppo di *parà* malinconici che occupano un tavolo più grande. In quest'ambiente chiaramente poco festoso, un'orchestrina suona il *twist* che Paul balla insieme ad una giornalista svedese un po' impacciata. Lui al contrario è concentrato: «l'espressione fissa, gelida, intenta con il sorriso fermo, che è tipica dei ballerini di *twist*.»³⁸³ La descrizione della scena tradisce una vena ironica non casuale, l'autore deride il suo eroe negativo, prima di lasciarlo a riflettere. La scena non è presente nel trattamento, ma ancora una volta viene descritta nel riassunto che Pontecorvo invia a Cristaldi: in questo caso si pone l'accento sulla malinconia che Paul prova nel vedere i *parà*, e nel sentire il loro canto triste, una malinconia che tradisce il rimorso. Paul, incalzato dalla giornalista svedese, fugge da quelle sensazioni e lascia il locale.

³⁸³ Ivi, p. 80.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

La parte finale della sceneggiatura è interamente incentrata sul giorno del referendum³⁸⁴, per concludersi all'indomani del voto. Franco Solinas segue Paul che cammina per raggiungere il seggio referendario fermandosi a fotografare una delle tante scritte sui muri: «PERDONARE PUO' DARSÌ. DIMENTICARE MAI.»³⁸⁵, quasi come fosse una lunga soggettiva, seguiamo il tragitto di Paul fino al seggio. Il trattamento descrive la scena partendo da dati più oggettivi, raccontando che dalle otto del mattino gli algerini sono in fila per il voto, che le scritte sui muri sono state fatte nella notte e che in ogni via della Casbah ci sono posti di blocco armati di algerini che impediscono il passaggio agli europei privi di permesso della prefettura. Per il resto lo sviluppo della scena segue identico alla sceneggiatura. Il colore legato agli indumenti è una volta ancora l'elemento preponderante: l'enorme fila bianca raramente interrotta da abiti di altro colore si snoda lunghissima dal seggio e il sole già alto rende quel biancore ancora più accecante. Gli algerini vestiti di bianco si contrappongono al blocco verde dei *parà*, seduti, svogliati, ostentatamente indifferenti. I visi d'Africa «sono sempre gli stessi visi. Ma oggi guardano in un altro modo, e sorridono...»³⁸⁶ come afferma un giornalista della Cbs nella sceneggiatura. Nel trattamento queste stesse parole sono utilizzate da Franco Solinas per descrivere la scena, dato che non fa altro che rafforzare quanto espresso in precedenza: la voce dei giornalisti coincide con il

³⁸⁴ Il referendum sull'indipendenza algerina si svolse il 1° luglio del 1962.

³⁸⁵ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p.85.

³⁸⁶ Ivi, p. 89.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

pensiero dello scrittore sardo, le loro considerazioni sono le considerazioni dirette dell'autore su quanto accade.

Intanto Paul si è fatto accompagnare dalla giornalista svedese presso gli uffici dell'*Air France* per ritirare i due biglietti che altrimenti da solo non avrebbe ottenuto. Ancora una volta mente: di fronte alla domanda diretta della giornalista spaventata e disgustata all'idea che i biglietti possano servire per salvare la vita a due membri dell'OAS, Paul la rassicura sostenendo che sono semplicemente suoi amici, nulla di più. Anche quella donna è in realtà solo un mezzo che termina la sua funzione con questa scena. I due prendono strade diverse, lei lo bacia con naturalezza, i due si allontanano, da qui sino alla fine del film Paul ignorerà la presenza della giornalista. Una volta ottenuti i biglietti Paul va all'appuntamento con Jean per consegnarglieli e convincerlo a partire, ma mentre si sta recando nel luogo d'incontro assiste in lontananza al rapimento dell'amico: un'auto affianca a gran velocità l'auto nera di Jean, scendono tre algerini che lo caricano forzatamente dentro la loro auto. Paul reagisce con l'efficienza del *parà*, corre verso i quattro, sale sull'auto di Jean e tenta invano di raggiungere i rapitori. Se nel trattamento la scena si svolge fino a notte, con Paul che dopo una vana ricerca ritorna in albergo e incontra Giselle, la sceneggiatura prosegue con Paul in prefettura. Il protagonista entra nell'ufficio del Capo della Polizia per chiedere che si cerchi il suo amico. La scena sarà ripresa in *Mr. Klein*: Paul, non accorgendosi che i francesi non hanno più il controllo delle operazioni di polizia, va in questura e denuncia il rapimento

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

dell'amico. Il comandante fa capire che le responsabilità sono del rappresentante del governo provvisorio algerino, che dimostra di conoscere bene Jean, «è uno dei capi dell'OAS... è uno dei responsabili della strage di ieri»³⁸⁷. Paul si rende conto di stare dalla parte del torto, si indigna, protesta, ma non c'è niente da fare. Poi la richiesta del responsabile algerino lo scuote: «se mi vuol dire il suo nome le farò sapere qualcosa. Abita all'Aletti, immagino...»³⁸⁸. È la domanda che probabilmente Paul temeva, il ribaltamento dei rapporti di potere che aveva ignorato e di cui solo ora si rende conto, lo vede soccombere, costringendolo sulla difensiva: Paul «è turbato. Improvvisamente si rende conto di non essere fuori dal gioco. Ha paura»³⁸⁹. Dirgli il nome potrebbe significare consegnarsi a quella nuova autorità di fronte alla quale si riconosce fuorilegge e accettare il suo passato, con tutte le conseguenze che potrebbero derivarne. Paul decide dunque di evitare e, tagliando corto, se ne va, scappa ancora una volta. In *Mr. Klein*, Solinas costruisce una scena molto simile riproponendo gli stessi elementi dal sapore kafkiano. Klein passa in questura per chiarire la faccenda riguardante la sua omonimia con un ebreo. Poche generiche rassicurazioni lo privano progressivamente di alcune certezze, infine il responsabile dell'ufficio gli domanda l'indirizzo, in modo da poter "verificare". Klein fornisce i suoi dati quasi meccanicamente, senza porre attenzione su quel gesto, non rendendosi conto che proprio in quel momento sta offrendo le basi per la sua dannazione. Robert Klein si fida della polizia francese e non si è accorto (perché indifferente,

³⁸⁷ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p.103.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 105.

³⁸⁹ *Ibidem*.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

perché fuori dalla *Storia* per sua stessa scelta) che quei poliziotti ora non lavorano per la Francia, pur essendo francesi, e che il potere, scomparso un Klein, ne esige un altro.³⁹⁰ Al contrario, Paul Robin conosce bene certi meccanismi essendo a sua volta stato una ruota dell'ingranaggio, e dunque sa perfettamente di dover diffidare, ma anch'egli indifferente, si rende conto solo ora che anche per lui non ci sarà salvezza.

VIII.2.e Il fuoco, la morte e il tradimento: catabasi dell'antieroe

Al suo ritorno in albergo Paul trova Giselle ad attenderlo. La donna non ha più notizie di suo marito Jean, ed è preoccupata. Paul mente a Giselle e per la prima volta lo vediamo seriamente in difficoltà. Nega la morte di Jean così come nega il suo passato, e porta avanti la recita dicendole che il marito è già partito per la Francia e lei lo raggiungerà domani. La menzogna “a fin di bene” atterrisce l'ex *parà* francese mentre ovviamente riempie di gioia Giselle. Jean è stato rapito, morirà; come per Kurtz in *Cuore di tenebra*, non si è riusciti a portarlo via in tempo, morirà sgozzato, con l'orrore negli occhi, senza avere la possibilità e neppure la volontà di espiare colpe che non ha mai pensato di aver commesso.

³⁹⁰ Cfr. Joseph Losey, Franco Solinas, *Mr. Klein*, op. cit., pp. 21, 22, 23.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Paul inganna Giselle, proprio come Marlow mente alla fidanzata di Kurtz sulle ultime parole del personaggio conradiano. Le lettere di Kurtz che Marlow consegna alla fidanzata sono in questo caso i biglietti aerei, miraggio consolatorio per Giselle che crede di raggiungere il suo uomo in Francia, illusione accettata forse con troppa facilità, tanto è il desiderio di andare via. Franco Solinas carica di tensione la voce e lo sguardo del protagonista: dapprima c'è agitazione, segue la vergogna di guardare Giselle negli occhi, poi una corazza di freddezza nel tentativo di nascondere completamente le emozioni avvolge le sue parole, infine Paul riprende coraggio e inventa una storia credibile per vincere le ultime riserve della donna. Giselle al contrario mostra tutte le sue emozioni apertamente, dalla preoccupazione iniziale fino all'esplosione di gioia nell'apprendere la falsa buona notizia.

I due passano velocemente alla tenuta di Jean per recuperare i bagagli, la villa è mostrata ancora una volta nella sua versione notturna, l'oscurità domina nella campagna, è un ambiente terrificante, silenzioso, vuoto. Il silenzio che domina le atmosfere conradiane ritorna qui portatore delle stesse minacce. Come nel primo passaggio, dove Jean aveva accolto mitra in pugno Paul, ora la tensione è per Paul e Giselle, perché in quell'oscurità potrebbero esserci gli occhi dei rivoluzionari algerini, confusi non più con la terra (e perciò al servizio del colono), bensì con l'oscurità della notte (e dunque minacciosi osservatori nascosti), perché è proprio il ceto contadino «quello che scopre più presto che soltanto la

violenza è remuneratrice»³⁹¹, facendosi dunque minaccia per i proprietari delle tenute. Giselle sparisce agli occhi del protagonista e del lettore/spettatore, la ritroveremo qualche riga più avanti: stando fuoco alla casa, in un finale gesto di rifiuto liberatorio dell'«orrore», sta cancellando così anche il ricordo di un passato pieno di rimorsi, vissuto principalmente sui diritti negati al popolo algerino. Bruciando la casa di famiglia, la donna rompe il legame con le terre della tenuta di Jean, estirpa radici cresciute in anni di violenza e ne sancisce la dannazione. «Brucerà tutta, vero?»³⁹² è la domanda della donna, una richiesta di assicurazione che non trova risposta in Paul, il cui obiettivo, come al solito proiettato superficialmente verso il presente, è di rientrare al più presto in albergo. Fin dalle prime scene si comprende che Giselle avrebbe sempre voluto vivere come Paul, ma è in grado di provare sentimenti, non ne ha paura, e quindi il sentimento d'amore per Jean ha condizionato i suoi sogni proprio come per la vedova di Kurtz, che «pareva che avrebbe ricordato e portato il lutto per sempre»³⁹³. Col progressivo allontanamento dalla villa, vediamo le fiamme che circondano la casa e le scintille che salgono verso il cielo.

VILLA JEAN – ESTERNO – NOTTE

³⁹¹ Frantz Fanon, «Della Violenza» in *Opere Scelte vol.2*, op. cit. p.101.

³⁹² Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p. 115.

³⁹³ Joseph Conrad, *Heart of darkness/Cuore di tenebre*, op. cit. p.213.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

La villa si va allontanando. Si vedono già
le prime fiamme e le scintille che salgono
verso il cielo.³⁹⁴

Il gesto di Giselle, si carica di forza simbolica: la villa della famiglia Bonnaud è dannata, non c'è possibilità di ritorno, né fisico né tantomeno ideale, nessun modo di guardarsi indietro. Bruciare la villa simbolo del colonialismo equivale per Giselle ad uscire definitivamente dalla prigione ideologica del colono che deve costantemente esibire e apporre alla massa dei colonizzati la propria forza e la propria collera³⁹⁵. Eppure Giselle, in questo, resta fedele alla classe della borghesia coloniale a cui appartiene, senza una reale volontà compie l'ultimo gesto da colono prima di lasciare la terra: lasciare deserto dove deserto ha trovato la sua gente³⁹⁶. Il fuoco che brucia la tenuta segna anche l'inizio della caduta di Paul e così dell'intero sistema coloniale, una forma di odio verso la terra, che Giselle vede avara, portatrice di sofferenze. Un odio che possiamo riscontrare nell'incendio delle tenute di Gaminella in *La luna e i falò*³⁹⁷ dove il Valino, chiuso da una realtà che ne ha progressivamente annullato la parte umana e favorito la parte animale, si esaurisce in un gesto di totale abominio, bruciando la casa, volendo sterminare la propria famiglia (da interpretare in questo caso addirittura come un gesto di compassione). Giselle,

³⁹⁴ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p. 115.

³⁹⁵ Frantz Fanon, "Della Violenza" in *Opere Scelte vol.2*, op. cit. p.95.

³⁹⁶ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit. p. 62.

³⁹⁷ Su questo punto cfr. Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2005, (prima edizione: 1950).

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

contrariamente al Valino (un servo in fin dei conti), è la padrona, ma nei gesti lenti e stanchi, negli occhi decisi degli algerini che lavorano nella campagna di famiglia, ritroviamo gli sguardi fissi, i silenzi e le risposte secche dei contadini, dei disperati che popolano il romanzo di Pavese. Come Anguilla di *La luna e i falò*, Paul ritorna nella terra che l'ha formato, per ritrovarla profondamente diversa; se Paul si appoggia a Jean, per respirare il clima del passato e raggiungere alcuni dei suoi scopi, Anguilla riscopre Nuto; Anguilla ritorna dall'America e viene infatti chiamato *l'americano*, è un estraneo, è di fatto uno straniero che nessuno riconosce e che tutti ora chiamano signore (proprio a segnare il distacco con il nomignolo giovanile). Allo stesso modo Paul è uno straniero che ritorna: il suo volto, come i suoi abiti, si scontrano più volte con i volti e gli indumenti degli algerini. Egli torna in un luogo che l'aveva visto protagonista di atrocità, in veste di paracadutista e torturatore francese, ma ora è profondamente diverso, non interiormente (e in questo è assolutamente simile ad Anguilla) ma certo esteriormente: la divisa da *parà*, ha lasciato spazio ad un abbigliamento elegante, moderno, occidentale. Nessuno riconosce più in Paul il *parà* di cinque anni fa, o meglio quasi nessuno, perché ad uno sguardo attento, il passato torna a galla. E infine Nuto, troppo giudizioso (o forse è codardia) per andare sulle montagne tra i partigiani, troppo onesto per non aiutarli, troppo legato alla terra per andare via; contrapposto eppure parallelo a Jean, che non andrà mai via, che diserta, che intraprende la lotta clandestina, Nuto e Jean hanno i loro ideali, opposti eppure forti. Anguilla e Paul sono pronti a ripartire, rifuggono il legame.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Ma non sarebbe abbastanza se non vi fosse un ulteriore segno di consonanza ideale: il rapporto tra il passato ed il presente, tratto inconfondibile e distintivo dell'opera di Franco Solinas, ha qui una posizione centrale nella costruzione dell'intera storia, così come lo si riscontra in *La luna e i falò*. L'alternarsi del presente con il ricordo di un passato, che gradualmente svela i suoi misteri, è il principale punto di coesione, tra le due storie. A sua volta il passato ritorna nel finale per Paul, e riaffiora anche in Nuto, come rimorso inestinguibile. E il presente è comunque parte integrante, legata e inscindibile dal passato e da esso dipende. L'incendio della villa di Jean Bonnaud (coltivata da algerini in stato di quasi schiavitù) è il rintocco decisivo del tempo che passa, anzi è passato. Gaminella che brucia è la conferma irreversibile di questa verità. E così la realtà coloniale algerina sembra stia per finire sotto i colpi di una modernità difficile da decifrare per i coloni e perciò rifiutata, come per i contadini di Pavese è difficile da accettare una vita così magra anche se non ne hanno mai viste altre. L'incendio è quindi anche il simbolo di ciò che si lascia, di un mondo che viene perduto in un istante e che ritroviamo sepolto sotto uno strato di cenere, il "falò" nel quale brucia la casa colonica, che qualche volta aveva ospitato Paul, segna la fine delle speranze, il blocco dell'angoscioso ricordo, perché l'angoscia si fa presente.

"Che cosa resta?" sembra essere la domanda che si pone Franco Solinas, mentre lentamente la macchina di Paul si allontana dalla tenuta in fiamme e Giselle in lacrime guarda il drammatico spettacolo. Ritorniamo per un attimo al romanzo di Pavese, solo per rivedere il fuoco di Gaminella e i falò dei giorni di festa, e

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

considerarne la funzione purificatrice: le fiamme «fiera forma di distribuzione che schianta ed elimina tutti gli elementi nocivi»³⁹⁸ liberano la terra, la purificano, rendendola più fertile, favorendo dunque il prossimo raccolto. Il fuoco, come elemento per purificare o punire dai peccati, è utilizzato in molte occasioni anche nei Vangeli dove lo troviamo, soprattutto nel Nuovo Testamento, per esempio in relazione a Sodoma e Gomorra. Quella stessa forza purificatrice che Solinas descrive brevemente in *Queimada*:

Si chiama isola Quemada³⁹⁹,
perché nel millenovecentoventi gli
spagnoli dovettero bruciarla interamente
per vincere la resistenza degli indigeni. La
popolazione originaria, india, fu
distrutta.⁴⁰⁰

La violenza dei *conquistadores* spagnoli sfocia nel fuoco. Eppure, in particolare attraverso le parole di Jose Dolores, co-protagonista del film, “dannato della terra” di *Queimada*, Franco Solinas precisa la natura di quel fuoco, che trecento anni dopo si ripete per stanare Dolores, quando i militari guidati da Walker bruciano villaggi e intere piantagioni. La situazione preoccupa i responsabili delle multinazionali che dovrebbero vendere la canna da zucchero e fa disperare gli indigeni. Il riscatto di Dolores e del

³⁹⁸ James G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, Boringhieri, Torino, 1965, vol. III, p. 990.

³⁹⁹ L'isola si sarebbe dovuta chiamare Quemada, in spagnolo. In seguito alle proteste spagnole, si optò per Queimada, la variante portoghese.

⁴⁰⁰ Franco Solinas, Giorgio Arlorio, *Queimada*, op. cit., p. 33.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

suo popolo passa anche attraverso la comprensione del fatto che il fuoco è solo un momento di passaggio, l'emblema di quella sostituzione di "specie" di cui parla Fanon⁴⁰¹. Non può esserci decolonizzazione senza una *tabula rasa*, e da quella cenere sorge la "prospettiva futura", il raccolto migliore. Franco Solinas, che a partire da Squarcio⁴⁰² ha sempre concluso i copioni terzomondisti⁴⁰³ con un riferimento al futuro che i protagonisti sono riusciti a costruire pur persi nella storia, giustifica il fuoco. Le motivazioni del personaggio di Giselle non sono quelle dell'autore, ma la donna se ne fa comunque portatrice: il fuoco non rappresenta la fine, ma un nuovo inizio. Quelle stesse motivazioni che invece Dolores incarna perfettamente amplificando attraverso il cinema le parole di Fanon. Dolores si esprime come se guardasse in lontananza l'incendio della villa di Jean, e osservandolo, lo riempie di senso:

Non è vero che il fuoco distrugga proprio tutto. Un po' di vita rimane sempre... Qualche formica... Un filo d'erba...

[...]

E, alla fine, l'invasore impazzirà: come impazzisce il bufalo selvatico quando non

⁴⁰¹ Frantz Fanon, «Della Violenza», op. cit., pp. 79, 80.

⁴⁰² Titolo del romanzo pubblicato nel 1956 ma anche della sceneggiatura per il film *La grande strada azzurra* (regia di Gillo Pontecorvo, 1960). Il riferimento è al finale della storia, nel quale i figli di Squarcio prendono idealmente le redini della barca da pesca del padre morente, ed il protagonista si spegne pensando al buon futuro che ha costruito per la sua famiglia.

⁴⁰³ Nonostante la storia del pescatore sardo non sia ascrivibile al novero dei copioni terzomondisti, essa ne ha tutte le caratteristiche.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

trova una via d'uscita. E correrà impazzito, per l'ultima volta, per tutta l'isola [ndr. L'isola di Queimada]. Finché cadrà in uno di quei fuochi, che lui aveva acceso. Saranno i suoi incendi, che lo bruceranno vivo... I suoi muggiti di bestia moribonda saranno il nostro primo canto di libertà, che andrà lontano, e passerà il mare.⁴⁰⁴

“L’Invasore” è in fuga, mentre la Casbah attende trepidante i risultati del voto. Nonostante vi sia una sostanziale concisione tra trattamento e sceneggiatura, in quest’ultima si apprezza la maggiore definizione dei momenti, sui quali le parole di Solinas si soffermano per regalare tante immagini esemplificative di un solo concetto: l’attesa.

La Casbah è illuminata e brulicante.
Nessuno dorme questa notte, e nessuno sta in casa. C’è un BRUSIO DIFFUSO.
Nessuno grida. L’emozione è in attesa. Si distrae in tanti piccoli preparativi. E attende, è sospesa
-
Attraverso le strade, i vicoli, le piazze, vengono tese lampadine e ghirlande.
[...]
-

⁴⁰⁴ Franco Solinas, Giorgio Arlorio, *Queimada*, op. cit., p. 231.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l’officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un’intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Le donne che cuciono bandiere; con
stracci, con lenzuola, con vestiti
strappati.⁴⁰⁵

Le stesse bandiere che ritroviamo sventolate nel finale di *La battaglia di Algeri* qui stanno per nascere. Infine, perentoria, una voce in arabo invade le radio, richiama l'attenzione di tutti, comunicando brevemente il risultato del referendum, «e poi la Casbah esplode»⁴⁰⁶.

Mentre l'Algeria gioisce per l'indipendenza appena conquistata, Paul e Giselle in albergo si preparano a partire. La novità è che anche Paul parte, anche lui ha paura. L'eco della festa, dalle strade, arriva sino alla loro stanza e non si attenua neppure chiudendo le finestre. Improvvisamente nell'albergo cala l'oscurità. La stanza resta appena illuminata dal vago chiarore che arriva dall'esterno. Nel trattamento Paul contatta la hall per telefono e chiede informazioni su quel che succede, sentiamo solo le domande dell'*ex parà*, ma non le risposte del portiere. Invece nella sceneggiatura Paul scende nella hall per informarsi su quanto sta accadendo, Henri il portiere lo informa riguardo a Jean: l'amico è morto, sgozzato come altri coloni. Risalendo le scale Paul incrocia la giornalista svedese, ma neppure la guarda, è già "il passato", è servita per ottenere i biglietti e ora sparisce dal suo obiettivo. Il protagonista fa ritorno in stanza con una candela. È il nuovo passaggio nella caduta morale di Paul Robin: continua a mentire a Giselle, riguardo Jean e il loro prossimo e splendente futuro a

⁴⁰⁵ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., p. 120.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 123.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Parigi, poi in un impeto repentino di violenza la schiaffeggia fino a farla piangere. Poi il sesso tra i due, circondati dalle voci che salgono dalla Casbah, sancisce il definitivo tradimento dell'amicizia con Jean.

È il mattino seguente, le voci della Casbah non sono più un coro lontano, ma un clamore assordante, gli algerini sono scesi nel quartiere europeo e invadono le strade, cantano e battono le mani, non sembrano violenti, eppure Giselle ha gli occhi terrorizzati (sembra qui di sentire l'eco delle parole di José Dolores appena citate). Contro quella folla nessun colono e nessun esercito può niente, la violenza ha perso il suo valore, fermare il flusso della *Storia* rappresentato da quelle facce allegre ma consapevoli è impossibile: non sono gli algerini a far paura, bensì la loro definitiva presa di coscienza. Paul scende ancora una volta nella hall, l'atmosfera è febbricitante, l'operatore della Cbs racconta la scena con oggettività, ancora una volta Franco Solinas scrive un dialogo che coincide con la descrizione di scena usata nel trattamento. Lo sceneggiatore sardo offre dunque direttamente allo spettatore le sue considerazioni, affidandole ad un giornalista.

La Casbah lassù è rimasta deserta. Ma la Casbah è stata così vuota. Anche i malati, anche i più vecchi, anche gli storpi, anche quelli che non possono camminare, sono

discesi verso le strade larghe, verso i palazzi, verso le vetrine, verso il mare.⁴⁰⁷

Paul guarda quella folla che non sembra minacciosa,

[...] è soltanto felice. Una felicità incredibile, pazza. Nessuno sguardo, nessun atteggiamento che suggerisca un intenzione di violenza. I dimostranti si voltano verso i giornalisti che sono dietro la cancellata, e sorridono, salutano, agitano le mani...⁴⁰⁸

Vedendo la gente e il loro atteggiamento, Paul si rassicura, e decide così andare in strada, per fare alcune foto. Quasi in disparte, il giornalista americano (che non riuscirà mai a farsi ascoltare da Paul) osserva con gli occhi persi nella folla e il volto teso e pallido. Si sente inutile, un vigliacco che può solo osservare le cose che gli passano davanti agli occhi, ammira quella gente che fa la *Storia*, e prende totale consapevolezza della sua passività, dell'inutilità del suo giornalismo asservito all'interesse coloniale e degli intellettuali occidentali⁴⁰⁹. Impugnata la macchina fotografica, quasi con piacere e dimentico di tutto, Paul è in mezzo alla strada, si diverte, sorride. Reagisce ancora nell'unico modo di cui è capace: diventa efficiente,

⁴⁰⁷ Ivi, p. 149.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 150.

⁴⁰⁹ «[...] si fanno campagne di stampa, dichiarazioni, moniti, appelli. Va sottolineato però che non c'è il minimo tentativo di rendere partecipe a livello di massa la popolazione del paese colonialista. [...] Ma chi va informato è il popolo, i contadini, gli operai.» Frantz Fanon, "Gli intellettuali e i democratici francesi di fronte alla Rivoluzione algerina" in *Opere Scelte vol.2*, op. cit. p.11

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

professionale. Scattata qualche foto, pensa di rientrare in albergo, ma è proprio in questo momento che si rende conto di non essere più padrone della situazione.

La folla è un mare, un fiume
inesauribile...

-

Paul cerca di andare controcorrente. È
impossibile. La folla lo circonda, lo spinge
avanti.

-

Quelli che gli sono vicini gli sorridono.⁴¹⁰

Non c'è nessun pericolo, le paure degli europei sono ingiustificate, la gente balla, canta, sorride, eppure Paul percepisce un disagio crescente. La folla lo investe letteralmente, non consentendogli di tornare all'albergo: ormai si sforza di rispondere ai sorrisi degli algerini entusiasti, ma sempre più a fatica. Lo travolge una folla straripante come quella che vediamo nel finale di *La battaglia di Algeri*, che ritorna in *Queimada*, dove però la rivoluzione per il momento è sconfitta, e ancora in *Mr. Klein*, anche se non si festeggia nessuna rivoluzione. E se in *Queimada*, proprio un uomo in mezzo a quella folla urlante, impugnerà il coltello che colpisce a morte l'agente britannico Walker, e se Robert Klein segue incoscientemente il flusso di gente che lo condurrà senza possibilità di scampo dentro il treno per Auschwitz, qui Paul tenta in ogni modo di sfuggire all'inerzia dei manifestanti, ma ne rimane

⁴¹⁰ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., pp. 154, 155.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

imprigionato, costretto suo malgrado a guardare in faccia il suo passato, ciò che potrebbe rivelarsi la sua condanna.

Come in ogni rivoluzione, inizia la distruzione dell'iconografia imposta dal regime. Ma anche questo è un gesto pacifico, non violento, addirittura ironico. L'effigie di Giovanna D'Arco viene trasformata, in una donna algerina: alcuni ragazzi legano intorno alla spada una bandiera bianco verde, avvolgono l'effigie in un lenzuolo bianco e le mettono il velo. Paul osserva divertito, in fondo non si sente sconfitto, perché in quella guerra non ha mai creduto.

VIII.2.f L'antieroe allo specchio: «verrà la morte e avrà i tuoi occhi»⁴¹¹

Risuonano dalle parole del testo gli scatti della macchina fotografica di Paul che improvvisamente si interrompe: Paul Robin smette di fare fotografie perché «sente la necessità di voltarsi in una direzione precisa»⁴¹². Tra i tanti occhi persi in mezzo alla folla e le tante persone che anche solo per un attimo lo guardano, uno sguardo lo costringe a voltarsi, qualcuno lo sta osservando. L'*ex parà*, nonostante sia passato molto tempo, riconosce quegli occhi che lo seguono tra la folla:

⁴¹¹ Cesare Pavese, *Verà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino, 1960.

⁴¹² Franco Solinas, *Parà – secondo tempo*, op. cit., p.160.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Tanti occhi... Ci sono tanti occhi che lo guardano. Ma soltanto quegli occhi potevano costringerlo a voltarsi...

-

Sono ormai passati cinque anni, ma Paul lo riconosce. È un po' invecchiato, ma Paul lo riconosce. Una sottile cicatrice gli ha indurito il viso, ma Paul riconosce lo stesso l'algerino che egli ha torturato.⁴¹³

Il finale di *Parà* è ispirato ad un fatto realmente accaduto, e raccontato da Frantz Fanon⁴¹⁴. Un agente di polizia europeo, a causa della sua attività quotidiana di torturatore, ha disturbi mentali: la notte sente le urla dei torturati risuonargli nella testa. L'agente, che non vuole ammettere le sue responsabilità, un giorno incontra in un ospedale una delle sue vittime, un patriota algerino. Fanon descrive gli effetti che quell'incontro ha sui due: il patriota algerino scappa, convinto che l'agente francese sia lì per torturarlo ancora (si consideri che l'episodio avvenne molti anni prima dell'indipendenza algerina, e questo spiega la differente reazione del personaggio di Solinas). Il poliziotto invece viene trovato in strada, in stato confusionale « è appoggiato ad un albero, l'aria visibilmente affranta, tremante, madido di sudore, in piena crisi ansiosa.»⁴¹⁵ La reazione del poliziotto francese è identica alla reazione di Paul Robin.

⁴¹³ Ibidem.

⁴¹⁴ Cfr. Frantz Fanon, «Guerra coloniale e disturbi mentali» in *I dannati della terra*, op. cit. pp. 198-200.

⁴¹⁵ Ivi. p. 199

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Quello sguardo fa riaffiorare in un istante tutte le colpe di Paul. Parafrasando Sartre⁴¹⁶ potremmo affermare che Paul stesso, alzando lo sguardo, rivede, riflesso negli occhi del torturato, il suo volto, «i suoi occhi chiari, un po' ironici»⁴¹⁷. Come in apertura di sceneggiatura, Paul, sicuro di sé fino alla supponenza, si alza dalla poltrona dell'aereo durante l'atterraggio, entra in bagno e si specchia, il finale richiama lo specchio nel volto del patriota, che col suo sguardo muto proietta su Paul tutto il peso delle responsabilità mai affrontate. Attraverso l'occhio del patriota Paul si rivede e si giudica.

L'algerino non canta, non batte né solleva
le mani. Lo guarda.⁴¹⁸

Lo sguardo silente dell'algerino è una minaccia che mette finalmente Paul di fronte a se stesso, e soprattutto di fronte alla paura della fine. Una situazione che ancora, suggestivamente, riporta a Pavese:

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
Sarà come smettere un vizio,
come vedere nello specchio
riemergere un viso morto,

⁴¹⁶ Cfr. *infra*, presente capitolo, nota 74.

⁴¹⁷ Franco Solinas, *Parà* – secondo tempo, op. cit., p.48.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 161.

come ascoltare un labbro chiuso.
Scenderemo nel gorgo muti⁴¹⁹

Riemerge il viso di un uomo di cui Paul aveva ignorato il destino, un uomo che forse doveva essere morto, un viso che non si mischia alla festa, ma resta immobile, eppure atterrisce Paul. Si tratta, in questo caso, del normale ribaltamento dei ruoli all'interno del processo rivoluzionario, nell'annullamento di una classe in favore di un'altra che, dalla terra (la descrizione è nel primo *flashback*⁴²⁰, nel quale il colore dei contadini algerini si confonde con la terra), si leva per reclamare la terra stessa. La fiumana di gente che affolla le strade trascina Paul che è ormai in balia della corrente, lo sguardo del patriota, progressivamente lo fa affondare, come un vortice di ricordi tremendi che lo conduce all'abisso. La sconfitta di Paul passa attraverso gli occhi del militante algerino, ma in realtà tutte le ragioni di questo momento sono nel passato mai realmente affrontato. Ed ecco la reazione di Paul, che ricalca quella del poliziotto francese descritta nel libro di Fanon:

Paul non riesce a muoversi. Dopo un momento di stupore, c'è la paura nei suoi occhi. Quel mezzo sorriso gli si è fermato sulle labbra. Avverte un senso di nausea. La folla intanto lo circonda, lo spinge, lo chiama, gli chiede altre fotografie.

[...]

⁴¹⁹ Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, op. cit., p. 41.

⁴²⁰ Per la descrizione della scena, cfr. *infra*, nota 88 del presente capitolo.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Paul riesce a scuotersi. Cerca di allontanarsi. Sorride agli altri, ma le labbra gli tremano.

-

Quegli occhi lo guardano.

-

Paul arretra perché ha paura di voltare la schiena. Tenta di mischiarsi tra la folla.

-

L'algerino muove appena la testa per seguirlo. E i suoi occhi lo guardano sempre.⁴²¹

Su questa sequenza Franco Solinas pone la parole “fine” alla sceneggiatura. Gli occhi dell'algerino si impongono come l'affermazione dell'uomo (dell'umano, del colonizzato) esattamente verso chi lo nega in modo radicale (Paul, l'occidente, il colonizzatore), e sembrano rimandare ancora alla figura di Henri Alleg così come richiamata dalle parole di Sartre: «Alleg ci risparmia dalla disperazione e dalla vergogna perché è una vittima che ha vinto la tortura».⁴²² L'algerino è appunto una vittima che ha insieme vinto la tortura e ottenuto l'indipendenza del suo paese. Nel momento in cui lo sguardo del protagonista si specchia con quello del resistente, Paul prova “la nausea”, la stessa che Roquentin sente come segno del disprezzo verso l'ottimismo della borghesia

⁴²¹ Franco Solinas, *Parà* - secondo tempo, op. cit., pp. 160, 161.

⁴²² J.P. Sartre «Une Victoire» *Introduzione a Henri Alleg, La question*, op. cit.; anche in *Situations V, Colonialisme et Néo-Colonialisme*, Gallimard, Paris 1964, pp. 72-88. Si noti che l'articolo di Sartre, pubblicato per la prima volta su L'Express del 6 marzo 1958, causò il sequestro del giornale da parte dell'autorità francese.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

provinciale, e se nel personaggio di Sartre essa richiama l'evidenza della gratuità delle cose (comprendendo in questo gli oggetti, i rapporti interpersonali, gli accadimenti del quotidiano), per Paul quella nausea è comunque una necessità di autenticità che si conquista (a fatica) oltrepassando il muro dell'indifferenza e del conformismo. E da qui, in *Solinas* essa rappresenta il rimorso, la sensazione di vacuità di Paul, dell'intero occidente colonialista, che si manifesta nel preciso istante in cui i due sguardi si incontrano, si confrontano, si scontrano. Un contrappasso che appare inevitabile: gli occhi dell'algerino sono la tortura per l'animo di Paul, gli sguardi si ribaltano, Paul perde la sua posizione dominante, come fosse legato da corde alla sedia della tortura non riesce a sfuggire a quegli occhi, legato dalle tante mani e dai tanti corpi che lo salutano e gli sorridono, ma di fatto lo tengono fermo e paralizzato a fissare forse per la prima volta nella vita le sue responsabilità, ad assaporare il vuoto. Paul non ha solo perso insieme agli altri militari francesi quella guerra, ma ha anche visto in faccia e provato il peso dell'umiliazione. In questo contesto la nausea sembra configurarsi quale passaggio catartico, potrebbe rappresentare una sofferenza necessaria: il sentirsi inadeguato dovrebbe finalmente causare la crescita di Paul Robin, la speranza di una sua maggiore consapevolezza, pagata a caro prezzo, ma l'*ex parà* fugge, non accetta quella sensazione. Paul indietreggia senza dare mai le spalle all'algerino. La folla, che in festa lo circonda, lo costringe però a stare immobile. La necessità di fuga da un sentimento così poco indifferente, così coinvolgente, è frustrata, ma soprattutto è sintomo di un rifiuto del cambiamento in atto.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

È dunque troppo tardi per una catarsi, suggerisce l'ultima inquadratura: quegli occhi confusi tra la folla, rappresentano anche una minaccia concreta per Paul, tanto reale quanto lo sarà per Santore in *L'Americano* quella degli sguardi silenziosi dei *tupamaros* che ne spiano i movimenti prima di rapirlo⁴²³; tanto presente quanto lo sguardo sottinteso tra la folla di «mercanti, facchini, marinai [...] straccioni, popolane»⁴²⁴, che prelude all'ultima scena di *Queimada*, quando Walker, in procinto di partire, ormai esausto, «non si accorge di quanto gli accade intorno», e un uomo che lo osservava da tempo, si offre di portargli la valigia⁴²⁵. Walker si volta e l'uomo lo pugnala. Per questo Paul non dà mai le spalle a quello sguardo, e la nausea diventa paura.

Come Franco Solinas ben sapeva, la decolonizzazione è un processo violento, ed è proprio in virtù di questo che per Paul non c'è catarsi e tanto meno speranza. Come è nota la violenza del processo rivoluzionario risponde alla violenza delle colonie, eppure la folla festante non dà l'impressione di essere violenta, tutt'altro. È il punto di vista che cambia, le manifestazioni di giubilo che Solinas descrive in apertura di scena passano progressivamente dallo sguardo professionale di Paul, che con efficienza cattura i momenti nella sua *Leica*, allo sguardo partecipe dello stesso protagonista. Paul

⁴²³ Su questo punto cfr. Franco Solinas, *Etat de Siege (L'Americano)*, inedito, 1973. Sceneggiatura, testo dattiloscritto, reperibile presso l'archivio del Fondo Franco Solinas.

⁴²⁴ Su questo punto cfr. Franco Solinas, Giorgio Arlorio, *Queimada*, op. cit. p. 263.

⁴²⁵ Ivi, p. 264.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Robin, strumento consapevole (accetta il suo ruolo) del gioco manicheo del potere (non c'è dialettica perché non c'è riflessione, ma un sistema logico), non riesce a negare i suoi precedenti misfatti di fronte al patriota. Paul l'occidentale, Paul l'indifferente, Paul il professionista, scoperto, smascherato, si rende conto che ha perso anche lui insieme alla Francia, e paga il prezzo della sconfitta.

Filmografia

Persiane chiuse (Italia, 1950). Regia: Luigi Comencini. Soggetto: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi. Sceneggiatura: Federico Fellini (non accreditato), Massimo Mida, Gianni Puccini, Franco Solinas, Sergio Sollima. Interpreti: Massimo Girotti, Giulietta Masina, Eleonora Rossi Drago. B/N Durata 95 min.

Una giovane donna, dopo una relazione con un uomo che la abbandona, finisce in una casa di tolleranza. La sorella la cerca e quindi si batte per sottrarla a quell'ambiente, scontrandosi però con gli enormi interessi di chi lucra sulla prostituzione.

Gli eroi della Domenica (Italia, 1952). Regia: Mario Camerini. Soggetto e Sceneggiatura: Franco Brusati, Mario Camerini, Ennio De Concini, Lionello De Felice, Dino Risi, Sergio Amidei (non accreditato), Ugo Pirro (non accreditato) e Franco Solinas (non accreditato). Interpreti: Raf Vallone, Cosetta Greco, Marcello Mastroianni, Paolo Stoppa. B/N Durata: 98 min.

Una squadra di calcio deve giocare nell'ultima partita di campionato la permanenza in serie A. Dirigenti e tifosi confidano soprattutto nel centro-attacco Bardi, campione di gran classe. Tentano di corromperlo, attraverso la sua amante, ma rifiuta. Nonostante ciò, infortunato, gioca male. Resterà in campo per non tradire la fiducia di un ragazzino che crede in lui, segnando il gol salvezza.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

L'infortunio stronca la sua carriera, ma l'amore di una brava ragazza, completa il lieto fine.

Cinque poveri in automobile (Italia, 1952). Regia: Mario Mattioli. Soggetto: Cesare Zavattini. Sceneggiatura: Mario Amendola, Aldo De Benedetti, Titina De Filippo, Aldo Fabrizi, Ruggiero Maccari, Mario Monicelli, Steno, Cesare Zavattini, Ugo Pirro (non accreditato), Franco Solinas (non accreditato). Interpreti: Isa Barzizza, Walter Chiari, Eduardo De Filippo, Titina De Filippo, Aldo Fabrizi. B/N Durata: 102 min.

Quattro poveracci acquistano in società un biglietto della lotteria e vincono un'automobile di lusso. Decidono di rivendere l'automobile e dividersi il ricavato, ma prima ciascuno di loro vuole tenerla per un giorno. Durante il breve tempo concessogli, ognuno cerca di realizzare il suo desiderio. Alla fine anche una quinta persona avrà una quota dalla vendita dell'automobile.

Cavalleria rusticana (Italia, 1953). Regia: Carmine Gallone. Soggetto: dalla novella di Giovanni Verga. Sceneggiatura: Art Cohn, Francesco De Feo, Basilio Franchina, Carmine Gallone, Mario Monicelli, Ugo Pirro (non accreditato), Franco Solinas (non accreditato). Interpreti: May Britt, Kerima, Ettore Manni, Anthony Quinn. Durata: 83 min. Adattamento che guarda più all'opera di Mascagni che alla novella di Giovanni Verga.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Bella non piangere! (Italia, 1955). Regia: David Carbonari, Duilio Coletti. Sceneggiatura: Ennio De Concini, Ugo Mattone (vero nome di Ugo Pirro), Franco Solinas. Interpreti: Emma Baron, Memmo Carotenuto, Maria Fiore, Ettore Manni. B/N Durata: 90 min. Il film ripercorre, in modo fortemente melodrammatico, la storia di Enrico Toti.

La donna più bella del Mondo (Italia, 1955). Regia: Robert Z. Leonard. Soggetto e Sceneggiatura: Cesare Cavagna, Liana Ferri, Frank Gervasi, Maleno Malenotti, Luciano Martino, Mario Monicelli, Piero Pierotti, Franco Solinas, Giovanna Soria. Interpreti: Vittorio Gassman, Gina Lollobrigida. Durata: 104 min. Vita e amori della cantante Lina Cavalieri.

I fidanzati della Morte (Italia, 1956). Regia: Romolo Marcellini. Soggetto: Romolo Marcellini. Sceneggiatura: Nicolò Ferrari, Gino De Sanctis (pseudonimo di Giuseppe De Santis), Jacques Remy, Franco Solinas. Interpreti: Rick Battaglia, Sylvia Koscina, Carlo Ninchi, Piero Pastore. Durata: 92 min.

Il mondo delle corse motociclistiche fa da sfondo alla vicenda. Carlo, motociclista acrobatico che si esibisce insieme alla moglie, lascia la consorte e fugge con un'altra donna. La relazione extraconiugale finisce ben presto, poiché la nuova compagna lo abbandona. La passione comune per i motori e i problemi finanziari

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

da superare riuniscono i due coniugi, che riprendono a lavorare insieme.

Giovanna (Italia/Germania Est, 1956). Regia: Gillo Pontecorvo. Soggetto: Franco Solinas e Gillo Pontecorvo. Sceneggiatura: Franco Solinas. Interpreti: Armida Gianassi, Carla Pozzi. B/N Durata 36 min.

In una fabbrica tessile, la direzione ha deciso di licenziare le operaie in esubero. Queste non sono d'accordo e occupano la fabbrica, continuando a lavorare e a produrre. Tra loro vi è Giovanna, che occupa nonostante il parere contrario del marito. Le operaie riusciranno, dopo tanti sforzi, a mantenere il posto di lavoro. Il mediometraggio fa parte del lungometraggio a episodi *La rosa dei venti* a cura di Joris Ivens (*Die wind rose*, 1957).

La grande strada azzurra (Italia/Jugoslavia, 1957). Regia: Gillo Pontecorvo. Soggetto: dal romanzo *Squarciò* di Franco Solinas. Sceneggiatura: Ennio De Concini, Gillo Pontecorvo, Franco Solinas. Interpreti: Yves Montand, Alida Valli. Durata: 103 min.

Si racconta la storia di Squarciò, un pescatore di frodo, uno di quelli che pesca con le bombe, sopportato di malavoglia dai suoi colleghi, e braccato dai finanzieri. Gli altri pescatori, tra i quali spicca la figura di Salvatore, amico di infanzia di Squarciò, si uniscono in cooperativa, mentre Squarciò decide, isolato, di proseguire con la pesca di frodo.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Ombre Bianche (The Savage Innocents) (Francia, Italia, UK, 1959). Regia: Baccio Bandini, Nicholas Ray. Soggetto: dal romanzo *Il paese delle ombre (Top of the world)* di Hans Reusch. Sceneggiatura: Baccio Bandini, Nicholas Ray, Hans Reusch, Franco Solinas. Interpreti: Peter O'Toole, Anthony Quinn, Yoko Tani. Durata 110 min.

Tra i ghiacci del Polo Nord la vita di Inuk scorre relativamente felice fin quando non viene a contatto con la civiltà anglosassone. Uccide un missionario che rifiuta di giacere con sua moglie come è usanza e viene arrestato. Ma quando salva la vita ad uno degli agenti che lo scortano, in cambio riceve la libertà di tornare tra la sua gente.

Kapò (Italia/Francia, 1960). Regia: Gillo Pontecorvo. Soggetto e sceneggiatura: Gillo Pontecorvo, Franco Solinas. Interpreti: Emmanuelle Riva, Didi Perego, Susan Strasberg, Laurent Terzieff. B/N Durata: 112 min.

Edith, giovane ebrea francese, viene catturata insieme ai genitori. Rinchiusa in un lager, sfugge alla morte spacciandosi per una ladra non ebrea. Viene dunque trasferita in un campo di lavoro, e diventa una kapò, violenta e spietata. L'amore per un prigioniero russo che tenta di organizzare una rivolta nel campo, salva Edith dalla dannazione. La ragazza infatti sacrifica la vita per favorire la fuga dei prigionieri.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Madame Sans-Gêne (Italia/Francia, 1961). Regia: Christian-Jacque (vero nome Christian Maudet). Soggetto: dall'omonima commedia di Victorien Sardou. Sceneggiatura: Christian-Jacque, Ennio De Concini, José Luis Dibildos, Jean Ferry, Rafael García Serrano, Henri Jeanson, Émile Moreau, Franco Solinas. Interpreti: Sophia Loren, Robert Hossein, Marina Berti, Carlo Giuffrè, Gianrico Tedeschi. Durata 118 min.

Catherine, lavandaia, sposa un sergente dell'armata napoleonica, riuscendo, attraverso le promozioni del marito a scalare rapidamente la scala sociale fino al titolo nobiliare. Il suo comportamento da popolana crea scandalo a corte.

Vanina Vanini (Italia/Francia, 1961). Regia: Roberto Rossellini. Soggetto: dall'omonima novella di Stendhal. Sceneggiatura: Diego Fabbri, Jean Gruault, Franco Solinas, Antonello Trombadori. Interpreti: Sandra Milo, Laurent Terzieff, Martin Carlo, Paolo Stoppa. Durata 127 min.

Storia dell'amore tra il carbonaro Pietro Missirilli e la principessa Vanini nella Roma del 1823 sullo sfondo del malgoverno papalino, dei primi fermenti liberali, della vita quotidiana del popolo. Vanina, volendo tutto per sé l'amato, denuncia i suoi compagni. Ma Pietro deciderà di costituirsi e andare al patibolo con loro.

Salvatore Giuliano (Italia, 1962). Regia: Francesco Rosi. Soggetto e sceneggiatura: Suso Cecchi D'amico, Enzo Provenzale, Francesco Gianni Tetti, Franco Solinas, *l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Rosi, Franco Solinas. Interpreti: Salvo Randone, Frank Wolf. B/N
Durata 107 min.

Attraverso la carriera del bandito Salvatore Giuliano nella Sicilia del dopoguerra, si raccontano i rapporti tra mafia, banditismo, potere politico ed economico. Esponente di spicco del separatismo siciliano, manovrato dai grandi proprietari terrieri siciliani, finirà per essere ucciso da questi ultimi, nel momento in cui diventa scomodo.

Una vita violenta (Italia, 1962). Regia: Paolo Heusch, Brunello Rondi. Soggetto: dall'omonimo romanzo di Pier Paolo Pasolini. Sceneggiatura: Franco Brusati, Ennio De Concini, Paolo Heusch, Brunello Rondi, Franco Solinas. Interpreti: Franco Citti, Serena Vergano, Enrico Maria Salerno. B/N Durata: 115 min.

Ritratto di Tommaso, ragazzo di vita e di borgata. Un sindacalista conosciuto in sanatorio lo convince a cambiare vita. Tommaso segue i consigli dell'amico, impara i valori della solidarietà, della giustizia, della lotta, ma ormai prossimo al matrimonio perde la vita nel tentativo di salvare una ragazza.

Le Soldatesse (Italia/Francia/Jugoslavia/Germania Ovest, 1965). Regia: Valerio Zurlini. Soggetto: dall'omonimo romanzo di Ugo Pirro. Sceneggiatura: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Franco Solinas, Valerio Zurlini. Interpreti: Anna Karina, Lea Massari, Marie Laforêt, Tomas Milian, Mario Adorf. B/N Durata 120 min.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Siamo in Grecia nel 1942, durante l'invasione italiana. Un piccolo convoglio trasporta delle prostitute per i militari italiani. Martino, giovane ufficiale, matura una crisi di coscienza che lo porta ben presto a vedere la realtà con altri occhi. Il viaggio del convoglio, pieno di insidie, mostra al giovane la situazione e la violenza della presenza italiana in Grecia.

La battaglia di Algeri (Italia/Algeria, 1966). Regia: Gillo Pontecorvo. Soggetto e Sceneggiatura: Gillo Pontecorvo, Franco Solinas. Interpreti: Brahim Hadjadj (presente come Brahim Haggiag), Yacef Saadi, Jean Martin. B/N Durata: 121 min.

Algeri, 7 ottobre 1957. Nella Casbah i parà del colonnello Mathieu circondano il nascondiglio di Ali La Pointe, unico superstite del Fronte di Liberazione Nazionale algerino. La Pointe ripercorre con la memoria gli eventi che lo hanno trasformato da sfruttatore di donne e pregiudicato comune, in combattente per la libertà del proprio popolo tra le fila del FLN, che negli anni è cresciuto. Mathieu ed un corpo di paracadutisti con metodi polizieschi, progressivamente smantellano l'organizzazione algerina e riescono ad arrivare fino a La Pointe. Con la morte di Ali La Pointe, la rivoluzione sembra sedata. Ma nel dicembre del '60 tutto ricomincia e due anni dopo l'Algeria ottiene l'indipendenza.

Quien sabe? (Italia, 1967). Regia: Damiano Damiani. Soggetto: Salvatore Laurani. Sceneggiatura: Franco Solinas. Interpreti: Gian

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Maria Volontè, Lou Castel, Andrea Cecchi, Klaus Kinski. Durata: 107 min.

El Chunch, ladro di armi da rivendere poi ai rivoluzionari, diventa amico di Bill Tate, misterioso americano. L'obiettivo di Bill è quello di uccidere il generale a capo della rivoluzione. Lo farà salvando la vita a El Chunch, che è stato condannato a morte del generale stesso. El Chunch a sua volta non accettando parte della taglia del generale che l'americano gli offre, uccide Bill in nome della rivoluzione, e da ladro si trasforma in rivoluzionario.

La resa dei conti (Spagna/Italia, 1967). Regia: Sergio Sollima. Soggetto: Franco Solinas, Fernando Morandi. Sceneggiatura: Sergio Sollima, Sergio Donati. Interpreti: Lee Van Cleef, Tomas Milian. Durata: 105 min.

Corbett è un famoso pistolero al servizio dei grandi proprietari terrieri texani. Viene stuprata e uccisa una ragazza e Corbett riceve l'incarico di dare la caccia al colpevole. Tutto lascia pensare che il colpevole sia il messicano Cuchillo il quale elude più volte i tentativi di cattura. Durante la lunga caccia Corbett scopre che in realtà l'assassino è un familiare della vittima. Nel duello finale Cuchillo uccide il vero colpevole, sostenuto da Corbett.

Il mercenario (Italia/Spagna, 1968). Regia: Sergio Corbucci. Soggetto: Giorgio Arlorio, Franco Solinas. Sceneggiatura: Adriano Bolzoni, Sergio Corbucci, Sergio Spina, Luciano Vincenzoni. Interpreti: Gianni Tetti, Franco Solinas, *l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia.* Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Franco Nero, Tony Musante, Jack Palance, Giovanna Ralli. Durata: 110 min.

Per combattere i *regulares* chiamati dal padrone di una miniera contro i minatori in rivolta, il rivoluzionario Paco Roman assolda il mercenario Sergei Kowalski che riesce a respingere e a sconfiggere gli assalitori. I due stringono un patto: per duecento dollari al giorno, Sergei aiuterà Paco a fare la rivoluzione che però giorno dopo giorno assomiglia sempre più ad un'operazione banditesca. Ai due si unisce una donna: Columba, la quale innamoratasi di Paco, lo mette in guardia contro l'avidità di Kowalski. Sconfitta la rivoluzione Kowalski lavora al servizio di altri padroni. Ma i due si incontreranno ancora: Kowalski aiuta Paco a salvarsi la vita contro Ricciolo. Ma Paco rifiuta la proposta di Kowalski a mettersi in società e torna al suo paese per riprendere la lotta.

Tepepa (Italia/Spagna, 1968). Regia: Giulio Petroni. Soggetto e sceneggiatura: Ivan Della Mea, Franco Solinas. Interpreti: Tomas Milian, Orson Welles, John Steiner. Durata: 136 min.

Il peone Tepepa continua la sua lotta contro le truppe del governo di Madero, che ha tradito la rivoluzione. Egli si trova più volte a fronteggiare il temibile colonnello Cascorro, ed è inseguito dal dottore inglese Henry Price desideroso di vendicare una ragazza di cui era innamorato, morta per colpa di Tepepa. Durante l'ultima battaglia, finalmente Cascorro riesce a ferire Tepepa, ma infine viene ucciso dal rivoluzionario. Nel frattempo il medico, che

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

nonostante l'odio per Tepepa era rimasto al fianco dei rivoluzionari, riesce a vendicarsi del peone uccidendolo. La morte di Tepepa, però, non segna la fine della rivoluzione, ed altri continueranno la battaglia al suo posto

Queimada (Italia/Francia, 1969). Regia: Gillo Pontecorvo. Soggetto e sceneggiatura: Franco Solinas, Giorgio Arlorio. Interpreti: Marlon Brando, Evaristo Marquez, Renato Salvatori. Durata: 123 min.

L'ammiraglio William Walker viene inviato nell'isola di Queimada per fomentare una rivolta antiportoghese. Il capo del gruppo di ribelli viene ucciso proprio al suo arrivo, per cui Walker dovrà trovare una figura carismatica in grado di guidare la rivolta. L'uomo giusto è Jose Dolores di cui diverrà mentore e amico. La rivolta si unisce ai coloni bianchi e caccia i portoghesi, proclamando l'indipendenza, abolendo la schiavitù, e creando un governo provvisorio. Dieci anni dopo, Walker viene richiamato a Queimada: la rivolta contro il governo dilaga guidata da Dolores, e pare che lui sia l'unico a poterla sedare. Walker cattura Dolores, che viene giustiziato diventando un eroe. Al momento di lasciare l'isola anche Walker viene ucciso da un indigeno.

L'Americano (État de siège) (Italia/Francia/Germani Ovest, 1973). Regia: Costa-Gavras. Soggetto e sceneggiatura: Franco Solinas, Costa-Gavras. Interpreti: Yves Montand, Renato Salvatori. Durata: 115 min.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

La storia riprende le vicende legate alla figura di Anthony Mitrione. Uruguay, 1970. I Tupamaros sequestrano Philip M. Santore, cittadino statunitense ufficialmente funzionario di un'agenzia civile di cooperazione per gli aiuti e lo sviluppo. I rapitori svelano progressivamente che egli è in realtà un agente dei servizi segreti U.S.A. che ha il compito di addestrare le polizie dei governi di destra del Sud America alla tortura e alla repressione dei dissidenti. Viene dunque processato e ucciso. Nel finale del film vediamo arrivare all'aeroporto il sostituto di Santore, già osservato dagli occhi di un guerrigliero.

Il sospetto (Italia, 1975). Regia: Francesco Maselli. Soggetto: Francesco Maselli. Sceneggiatura: Franco Solinas, Francesco Maselli. Interpreti: Gian Maria Volontè, Renato Salvatori, Annie Girardot, Gabriele Lavia. Durata: 106.

Emilio, antifascista che vive a Parigi, viene reintegrato nel Partito Comunista Italiano dopo che anni prima ne era stato allontanato. Gli propongono una missione nell'Italia fascista, che dovrà percorrere per portare le nuove direttive alle cellule del partito sparse per lo stivale e verificare quali siano le possibilità di riorganizzazione. Arrivato a Torino si sente, giustamente, spiato. Nel tentativo di individuare la talpa, farà arrestare tutti i suoi compagni: l'OVRA infatti lo sorvegliava e approfittava dei suoi spostamenti per smantellare l'intera cellula torinese.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Mr. Klein (Italia/Francia, 1976). Regia: Joseph Losey. Soggetto: Gillo Pontecorvo, Franco Solinas. Sceneggiatura: Joseph Losey, Franco Solinas, Fernando Morandi. Interpreti: Alain Delon, Jean Moreau, Massimo Girotti, Michel Lonsdale. Durata: 123 min.

Siamo a Parigi nel 1942. Nella Francia occupata dai tedeschi si prepara una massiccia operazione di rastrellamento degli ebrei. A Robert Klein, mercante d'arte, questo non sembra interessare, anzi, comprando da ebrei che tentano la fuga, fa anche buoni affari. Un giorno riceve il bollettino della comunità israelita, pur non essendo ebreo. Recatosi alla polizia per ottenere spiegazioni, scopre che vi è un altro Robert Klein che sembra aver fatto perdere le sue tracce. Da questo momento l'ossessione di Klein è quella di incontrare il suo doppio, pur avvicinandosi all'obiettivo non vi riesce, finché non viene arrestato come ebreo e condotto al Velodromo d'inverno insieme a migliaia di persone. Anche qui Robert Klein spera di incontrare il suo doppio e, nonostante sia libero di andare, essendosi risolti i dubbi sulle sue origini, segue una sagoma che crede poter essere l'altro Klein finendo paradossalmente su un treno diretto ad Auschwitz.

Hanna K. (Israele/Francia 1983). Regia: Costa-Gavras. Soggetto e sceneggiatura: Franco Solinas, Costa-Gavras. Interpreti: Jean Yanne, Jill Clyburg, Gabriel Byrne, Mohamed Bakri. Durata: 111 min.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Hanna Kaufmann, avvocatessa israeliana alle prime armi, si ritrova a dover difendere la curiosa causa di un palestinese che rivendica il possesso della casa paterna, confiscata dal governo israeliano e trasformata in museo. Avversario di Hanna in aula è il suo compagno procuratore a Tel Aviv. Il processo con i suoi sviluppi, porta Hanna K. ad una profonda crisi, personale, sentimentale, di coscienza.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Bibliografia

Testi inediti di Franco Solinas

I testi sono reperibili presso l'archivio del Fondo Franco Solinas, sito nella sede del Premio Solinas e, in copia fotostatica, presso il FASS (Fondo autografo scrittori sardi) presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Sassari.

Sardegna, poesia. Testo dattiloscritto non datato, 2 pagine.

È arrivato l'americano, poesia. Testo manoscritto non datato.

Come un cane in chiesa, racconto, 1946-50? Testo manoscritto, 10 pagine

Cacaspiagge, racconto, 1946-50? Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 11 pagine

La finestra di Felicina, racconto, 1946-50? Testo dattiloscritto, 3 pagine

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Per un barile di vino, racconto, 1946-50? Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 9 pagine

Quattro piani di scale, racconto, 1946-50? Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 3 pagine

Ritorno in motozattera, racconto, 1946-50? Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 3 pagine

Stornelli in osteria, racconto, 1946-50? Testo dattiloscritto, 3 pagine

Tutto regolare (Squarciò), 1956. Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 98 pagine

PIRRO, Ugo, *Maglia rosa. I forzati della strada*, soggetto 1951-53? Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 20 pagine.

PIRRO Ugo, *Partorirai con dolore*, soggetto, 1951-53? Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 19 pagine.

Giovanna, sceneggiatura, 1956. Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 112 pagine.

Squarciò, sceneggiatura, 1957. Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 327 pagine.

Kapò, sceneggiatura, 1960. Testo dattiloscritto, 248 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Parà, trattamento, 1962. Testo dattiloscritto, 157 pagine.

Parà – primo e secondo tempo, sceneggiatura, 1962-63. Testi dattiloscritti, 148 e 161 pagine.

PONTECORVO, Gillo, *Le Soldatesse*, sceneggiatura, 1964?. Testo dattiloscritto, 214 pagine.

La battaglia di Algeri, sceneggiatura, 1965. Testo dattiloscritto, 160 pagine.

Quien Sabe?, sceneggiature, 1967. Testo dattiloscritto, 234 pagine.

ARLORIO, Giorgio, *Quemada*, sceneggiatura, 1968. Testo dattiloscritto, reperibile anche presso la PEA di Roma e presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia, 264 pagine.

BOLZONI, Adriano; CORBUCCI, Sergio; SPINA, Sergio; VINCENZONI, Luciano, (da un soggetto di Franco Solinas) *Il mercenario*, sceneggiatura, 1968. Testo dattiloscritto, 259 pagine.

MORANDI, Fernando, sceneggiatura, *Rien de rien*, 1969. Testo dattiloscritto, 131 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Etat de siege, sceneggiatura, 1973. Testo dattiloscritto, reperibile anche presso la biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia, 188 pagine.

ARLORIO, Giorgio, *La vita è come un treno, come un treno...*, 1973, sceneggiatura. Testo dattiloscritto anche reperibile presso gli archivi della PEA (Produzioni Europee Associate), 264 pagine.

Missione nell'Italia fascista, sceneggiatura, 1975. Testo dattiloscritto con parti e correzioni autografe, 253 pagine.

Vento di primavera, trattamento di *Mr. Klein*, 1975. Testo dattiloscritto, 51 pagine.

Il Cormorano, sceneggiatura, 1977. Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 164 pagine.

Il Cormorano, sceneggiatura ultima stesura, 1977. Testo dattiloscritto, 193 pagine.

La Battaglia, sceneggiatura, 1979. Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 168 pagine.

Hanna K., sceneggiatura, 1981. Testo dattiloscritto con correzioni autografe, 206 pagine.

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Testi editi di Franco Solinas

COSTA GAVRAS, Constantin; SOLINAS, Franco, *Etat de siege*, Paris, Stock, 1973

SOLINAS, Franco, «I dieci di Hollywood», *Paese Sera*, 29/04/1950.

SOLINAS, Franco, «Vergogna dei Ricordi», elzeviro pubblicato in, *Paese Sera*, 1950

SOLINAS, Franco, *Squarciò e altri scritti*, Nuoro, Illisso, 2001 (I edizione: Milano, Feltrinelli, 1956)

SOLINAS, Franco, «Le pecore di Emiliano», in *Il contemporaneo* n.13, maggio 1959

SOLINAS Franco, a cura di Piernico Solinas, *Gillo Pontecorvo's Battle of Algiers*, New York, Scribner, 1973

SOLINAS, Franco, *La battaglia*, Europa Cinema, Rimini, Maggioli

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Editore, 1984

TATO', Anna Maria (a cura di), Joseph Losey e Franco Solinas, *Mr. Klein*, Torino, Einaudi, 1977

Testi su Franco Solinas

COSULICH, Callisto, *Scrivere il cinema: Franco Solinas*, Rimini, Maggioli Editore, 1984

DE MARTINO, Paola, *Il lavoro dello sceneggiatore in Italia: Franco Solinas*, tesi di Laurea discussa presso l'Università di Bologna (A.A. 1991-1992; Relatore, prof. Antonio Costa)

FOFI, Goffredo; FALDINI, Franca, *L'avventurosa storia del cinema italiano (raccontata dai suoi protagonisti)* Vol.1 e 2, Milano, Feltrinelli, 1982 (parti relative a Solinas e ai suoi film)

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

FOFI, Goffredo; FALDINI, Franca, *Il cinema italiano d'oggi 1970/1984*, Milano, Mondadori, 1984 (parti relative a Solinas e ai suoi film)

MEDICI Antonio (a cura di), Giovanna. *Storia di un film e del suo restauro*, Roma, Ediesse, 2002

MICARELLI, Lorenza, *Franco Solinas: uno sceneggiatore tra realtà e utopia. Quattro sceneggiature inedite*, tesi di laurea discussa presso l'Università "La Sapienza" di Roma (A.A. 1996-1997; Relatore, prof. Orio Caldiron)

MICHALCZYK, John, «Franco Solinas: The Dialectic of Screenwriting», in *Cineaste* (New York), vol. 13, no. 2, 1984.

NAITZA, Sergio (a cura di), *Premio Solinas dieci anni*, Roma, Edizioni Premio Solinas, 1995

OLLA, Gianni, *Franco Solinas. Uno scrittore al cinema*, Cagliari, Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritano, 1997

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

PINTUS, Pietro, *Franco Solinas: il rigore e l'impegno*, "Bianco e Nero", Anno XLV, n.2, aprile-giugno 1984, pp. 7-30

PODDA, Giuseppe, *Franco Solinas: professione sceneggiatore*, Cagliari, Arci Cagliari, 1985

Testi storico-critici di riferimento

AIMERI, Luca, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, Torino, UTET, 1998

AIMERI Luca; FRASCA Giampiero, *Manuale dei generi cinematografici. Hollywood: dalle origini a oggi*, Torino, UTET, 2002

BANDIRALI Luca; TERRONE Enrico, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau, 2009

BELLOUR Raymond (a cura di), *Il western. Fonti, forme, miti, registri*,

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

attori, filmografia, Milano, Feltrinelli, 1973

BERTIERI, Claudio; GIANNARELLI, Ansano, ROSSI Umberto (a cura di), *L'ultimo schermo. Cinema di guerra, cinema di pace. Archivio Storico Audiovisivo del Movimento Operaio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1984

BIGNARDI, Irene, *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, Milano, Feltrinelli, 1999

BRUNETTA, Gian Piero, "Il mestiere dello sceneggiatore", in *Storia del cinema italiano Vol. III*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp.264-303

BRUNETTA, Gian Piero, "Il ruolo dei letterati e dei modelli letterari nell'industria cinematografica", in *Storia del cinema italiano Vol I*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp.92-106

BRUNETTA, Gian Piero, "Il lavoro degli sceneggiatori tra lingua e letteratura" in *Storia del cinema italiano Vol IV*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp.69-100

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

BRUNETTA, Gian Piero, *Gli intellettuali e il cinema italiano*, Milano, Mondadori, 2004

BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano. Vol.II Dal '45 ai giorni nostri*, Roma, Laterza, 1991

BRUNI David, *Il cinema trascritto. Strumenti per l'analisi del film*, Roma, Bulzoni, 2006

CALVINO Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993

CASSETTI Francesco; DI CHIO Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990

CHATMAN, Seymour, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1981

CHION, Michel, *Ecrire un scénario*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985

CIMENT, Michel, *Il Libro di Losey*, Roma, Bulzoni, 1983

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

COMAND, Mariapia (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006

CREMONINI, Giorgio, *Cinema e racconto. L'autore, il narratore, lo spettatore*, Torino, Loescher, 1988

CROWDUS, Gary; GEORGAKAS, Dan (a cura di), *Con un altro obiettivo. Il cinema tra arte e politica*, Roma, Minimum Fax, 2006

DANCYGER, Ken; RUSH, Jeff, *Il cinema oltre le regole*, Milano, Bur, 2000

DE GIUSTI, Luciano (a cura di), Joseph Losey. Senza re, senza patria, Milano, Il Castoro, 2010

DELEUZE, Gilles, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulubri, 1984
(la parte relativa a *Mr. Klein*, pp. 164, 165, 166)

DI CLAUDIO Gianni, *Il cinema western*, Libreria Universitaria, Chieti, 1995

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

DI GIAMMATTEO, Fernaldo, *Come nasce un film*, Roma, Edizioni RAI, Radio Italiana, 1957

FIELD, Syd, *The screenwriter's workbook*, Dell Publishing, New York, 1984 (trad. It. Sulla sceneggiatura, Roma, Lupetti, 1991)

GHIPELLI, Massino, *Gillo Pontecorvo.*, Firenze, La Nuova Italia, 1979

GUERIN, Marie Ann, *Le récit de cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003

HOWARD, David; MABLEY, Edward, *The Tools of Screenwriting. A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*, New York, ST. Martin's Press, 1993 (trad. it., *Gli strumenti dello sceneggiatore*, Roma, Dino Audino, Editore 2003)

INCROCCI, Agenore "Age", *Scriviamo un film*, Roma, Net, 2004

LETIZIA, Lorenzo, *Lezioni di regia*, Torino, Lindau, 2004

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

MANZOLI Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003

McKEE, Robert, *Story*, Roma, International Forum Edizioni, 2000

MICCICHÉ, Lino, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 2002

MONTANI, Pietro, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Edizioni Guerini e Associati, 1999

MUSCIO, Giuliana, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Roma, Dino Audino Editore, 1981

NIGRO, Francesca (a cura di), *Novissimo vademecum. Per leggere e scrivere il cinema*, Roma, Editrice il Castoro, 1999

PASOLINI, Pier Paolo, "La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura", pp. 1489-1502, *Empirismo Eretico*, Milano (1999), Meridiani Mondadori, 1965. pp. 1489-1502

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

PERISSINOTTO, Alessandro, *Gli attrezzi del narratore*, Milano, Bur, 2005

PIRRO, Ugo, *Per scrivere un film*, Torino, Lindau, 2001

PIRRO, Ugo, *Il cinema della nostra vita*, Torino, Lindau, 2001

PUDOVKIN, Vsevolod, *Kinostsenari*, Mosca Kinopechat 1926
(trad. it. a cura di Umberto Barbaro, *Il soggetto cinematografico*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1932)

PUDOVKIN, Vsevolod, a cura di Umberto Barbaro, *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1961;

RIZZA, Gabriele; ROSSI, Giovanni Maria, TASSONE Aldo (a cura di), *Il cinema di Costa-Gavras. Processo alla Storia*, Firenze, Aida, 2002

SABOURAUD, Frederic, *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

STRAUSS, Frederic; HUET, Anne, *Fare un film*, Torino, Lindau - Strumenti Cahiers du Cinema, 2007

UVA, Christian; PICCHI, Michele, *Destra e sinistra nel cinema italiano. Film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Roma, Edizioni Interculturali, 2006

VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Editions Nathan, 1991 (trad. it., *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Torino, Lindau, 1998)

VOGLER, Chris, *Il viaggio dell'eroe*, Roma, Dino Audino, 1999

ZEMON DAVIS Natalie, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrik a Spielberg*, Roma, Viella, 2007

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Opere di carattere generale

ALLEG, Henri, *La question*, Paris, Editions de Minuit, 1958 (trad. it. *La tortura*, Einaudi, Torino, 1958)

ARENDT Hanna, *Sulla violenza*, Parma, Guanda, 1996

BERTINETTI, Paolo, *Il teatro inglese del novecento*, Torino, P.B.E., 1992

CALVINO, Italo, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993

CAROCCI, Giovanni (a cura di) *Inchiesta alla Fiat. Indagine su taluni aspetti della lotta di classe nel complesso Fiat*, Firenze, Parenti Editore, 1960

CONRAD, Joseph, *Heart of darkness/Cuore di tenebre*, Milano, Mursia, 1978 (trad.it. Ugo Mursia)

DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix, *L'Anti-Edipe*, Paris,

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

Éditions de Minuit, 1972 (trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975)

DE MAUPASSANT, Guy, *Bel Amì*, Milano, Garzanti, 1977

DOMENICHELLI, Mario, *Narciso al buio, analisi digressiva di «Cuor di Tenebra» di Joseph Conrad*, Ravenna, Longo, 1978

FAIVRE, Maurice, *Le Renseignement dans la guerre d'Algérie*, Panazol, Editions Lavauzelle, 2006

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, François Maspéro éditeur, Paris, 1961 (trad. it. *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962)

FERRATA, Giansiro, GALLO, Niccolò (a cura di), *2000 pagine di Gramsci vol.1. Nel tempo della lotta (1914-1926)*, Milano, Il saggiatore, 1964

FRAZER, James George, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione*, Torino, Boringhieri, 1965

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

HOUGRON, Jean, *Soleil au ventre (La Nuit indochinoise, III)*, Paris, Domat, 1952 (trad. it. *Il sole nel ventre*, Milano, Garzanti, 1957)

HUGHES, Robert, «Master of the Visual Slang», *Time Magazine*, 2 marzo 1998

MÉCHIN, Benoist, *Ibn-Seoud, ou la naissance d'un royaume*, Complexe, Bruxelles, 1991

MELVILLE, Herman, *Bartleby the scrivener. A story of wall street*; (trad. it. *Bartleby lo scrivano*, Milano, Feltrinelli, 1991, traduzione di Gianni Celati)

MORLAND, BARANGÈ, MARTINEZ, *Histoire de l'Organisation Armée Secrète*, Paris, Julliard, 1964

PAHLAVI, Pierre-Cyril, *La guerre révolutionnaire de l'armée française en Algérie (1954-1961)*, Paris, Editions L'Harmattan, 2000

PAVESE, Cesare, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2005

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

PAVESE, Cesare , *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1960

PAVESE, Cesare, *Letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951

PERONCINI, Gianfranco, *Il sillogismo imperfetto*, Milano, Mursia, 2007

PIRELLI, Giovanni (a cura di), *Frantz Fanon, opere Scelte vol.2*, Torino, Einaudi, 1971

QUENEAU, Raymond, *Entretiens avec Georges Charbonier*, Paris, Gallimard, 1962, (trad. It. Segni, cifre, lettere, Torino, Einaudi, 1981.)

PIRRO, Ugo, *Le soldatesse*, Milano, Feltrinelli, 1956

SARTRE, Jean Paul, *Situations V, Colonialisme et Néo-Colonialisme*, Paris, Gallimard, 1964

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.

SARTRE, Jean Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938 (trad. it. *La Nausea*, Torino, Einaudi, 2005)

SARTRE, Jean Paul, *Situations V, Colonialisme et Néo-Colonialisme*, Paris, Gallimard, 1964

STENDHAL, *Chroniques Italiennes*, Michel Lévy, Paris 1855, trad. it. *Cronache Italiane* di Maria Bellonci e Gabriella Leto, Milano, Mondadori 1990

STORA, Benjamin, *La guerra d'Algeria*, Bologna, Il Mulino, 2009

Gianni Tetti, *Franco Solinas, l'officina dello sceneggiatore tra cinema e letteratura. Parà, testo genetico di un'intera filmografia*. Tesi di dottorato in Scienze dei sistemi culturali, indirizzo Storia delle arti. Università degli studi di Sassari.