

Elena Guerrieri

Fernando Birri e Vasco Pratolini

Mal d'America

A cura di Goffredo De Pascale

Torino

add

2010

ISBN: 978-88-9687-304

Frutto del lavoro svolto a quattro mani da Vasco Pratolini e Fernando Birri, due dei principali rappresentanti del Novecento letterario e cinematografico, la sceneggiatura *Mal d'America* costituisce senza dubbio una conferma dell'importanza assunta dal connubio tra il mondo letterario e la settima arte. Il testo viene proposto nella sua versione integrale a cura di Goffredo De Pascale, che lo correda con una *Prefazione*, in cui sono chiarite l'occasione e la natura della collaborazione tra Pratolini e Birri. Oltre a dare conto delle fasi redazionali del lavoro, nella *Prefazione* vengono riportate preziose dichiarazioni di Birri, autore anche della *Premessa* che introduce il testo della sceneggiatura. L'importanza del sodalizio tra letteratura e cinema è immediatamente individuata dallo stesso Birri proprio nella *Premessa*, laddove il cineasta argentino sottolinea come caratteristica di *Mal d'America* sia innanzitutto quella di essere un: «film [...] dichiaratamente “elementare”, che tradurrà in tante sequenze i momenti fondamentali della storia raccontata, come brevi folgoranti capitoli di un romanzo popolare» (ivi, p. 27).

Del resto anche Vasco Pratolini, nella metà degli anni Sessanta, ha ormai consolidato il proprio legame con l'ambiente cinematografico, in veste di sceneggiatore e soggetto, traendone inoltre significativi stimoli in relazione alla sua narrativa. Dopo aver collaborato nella seconda metà degli anni Quaranta alla stesura del soggetto fiorentino di *Paisà*, di Roberto Rossellini, lo scrittore rafforza il legame con il cinema neorealista, in particolar modo in seguito al sodalizio con Luchino Visconti, che avrebbe dovuto realizzare la trasposizione cinematografica delle sue *Cronache di poveri amanti* (Firenze, Vallecchi, 1947).

A sua volta Fernando Birri individua nel neorealismo cinematografico un modello imprescindibile nell'ambito della sua ricerca: dopo aver frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma negli anni Cinquanta, ed essere entrato in contatto con i principali esponenti del cinema neorealista, il regista fonderà la Escuela Documental di Santa Fe, primo centro documentaristico dell'America Latina. L'interesse per il dato documentario sarà sviluppato quindi nei corti e nei film diretti da Birri, e in particolar modo nel lungometraggio *Los inundados*, Leone d'Oro opera prima a Venezia nel 1961. Costretto a lasciare l'Argentina in seguito ai disordini politici che nel 1962 colpiscono il paese, Birri è esule politico prima in Messico e quindi in Italia. È a questo punto che il regista propone a Pratolini conosciuto durante gli anni di studio al Centro Sperimentale di Cinematografia di collaborare alla stesura della sceneggiatura, scritta tra Roma e Firenze nel giro di alcuni mesi: «Da tempo avevo in mente *Mal d'America*» ricorda Birri nella *Prefazione* «e gli chiesi se era interessato a scrivere la sceneggiatura. Mi dice di sì e per settimane mi sottopone a un fuoco di fila di domande per capire fin nei particolari la storia. [...] Concordammo che io avrei messo giù degli appunti e lui li avrebbe poi rivisti. [...] Parlavamo, io annotavo tutto ampliando degli spunti e la sera gli consegnavo il materiale. L'indomani mi faceva trovare una paginetta, una paginetta e mezza. Dopo la sinossi, con lo stesso metodo, abbiamo affrontato la sceneggiatura» (p. 16). Nel 1966 il film è pronto, e avrebbe dovuto essere prodotto da Marcello Mastroianni; tuttavia, a causa del colpo di stato che nello stesso anno porta alla deposizione del presidente argentino Arturo Illia, il progetto viene rimandato e il testo della sceneggiatura resta chiuso in un cassetto per quasi mezzo secolo.

Partendo dalle insurrezioni anarchiche tentate nel 1877 in Lucania dalla Banda del Matese, *Mal*

d'America ripercorre le vicende di tre generazioni di italiani emigrati in Argentina e, al contempo, traccia lo sviluppo della società sudamericana, illustrando – afferma De Pascale nella *Prefazione* – come il «confronto culturale» vada a «innestarsi su quello ideologico con l'anarchia e il comunismo a contendersi la possibilità di creare una società più giusta, migliore» (ivi, p. 11). Anche per questo la sceneggiatura contribuisce a una migliore comprensione sia del macrotesto pratiniano che dell'opera di Birri, accomunati da un interesse per la storia e per il dato documentario in cui «il ricordo» diventa «elemento fondamentale della loro espressione artistica» (ivi, p. 12).

In *Mal d'America* il dato storico si intreccia con quello autobiografico, relativo all'infanzia di Birri, sviluppando in tre tempi la progressiva affermazione degli emigrati italiani in Argentina: la generazione dei *Nonni*, inizialmente alle prese con le «Compagnie che gestiscono i fondi e fissano i prezzi dei raccolti e con le locuste» (ivi, p. 20), e promotrice dei primi consorzi agricoli; quella dei *Padri* che, grazie alla rilevazione di una fonderia, riesce ad acquisire una certa agiatezza economica; e quella dei *Nipoti*, definitivamente radicata nella società locale, e che sceglie di partecipare alle manifestazioni operaie del posto, anziché far ritorno in Italia per iscriversi all'università.

La pubblicazione di *Mal d'America* assume una particolare importanza nel momento in cui non solo aggiunge un significativo tassello alla bibliografia pratiniana, ma consente anche di mettere in evidenza i punti di contatto tra la poetica dello scrittore all'altezza di *Allegoria e derisione* e l'opera di Birri. Questi infatti, nella *Prefazione*, afferma che la sceneggiatura si caratterizza per «uno stile simbiotico [...] capace di fondere alla realtà l'elemento visionario» (ivi, p. 18), e tale impostazione nasce dal proposito di realizzare «un film storico che parli al presente. [...] Quindi, in ripresa diretta, col senso finale di un grosso “reportage”, intere scene girate con la “camera” a mano...» (pp. 27-28). A tale scopo, nel testo vengono inoltre inseriti «frammenti di attualità dell'epoca, [...] vecchie fotografie, [...] cartoni con leggende esplicative», attraverso i quali «si sintetizzeranno interi periodi storici e i lunghi balzi delle vicende raccontate, senza che esse perdano la loro coerenza ed emotività» (*ibidem*).

Attualità della cronaca e storia si pongono come termini di un confronto che entrambi gli autori non si limitano ad affrontare solo nell'ambito di *Mal d'America*, ma che è dettato da un più esteso «bisogno di conoscenza», proiettato ricorda Birri – verso l'obiettivo comune di «capire attraverso le nostre “cronache” [...] la storia» (Birri, *Prefazione*, cit., p. 16). *Mal d'America* rappresenta l'evoluzione coerente di tale percorso e si proietta in una direzione marcatamente sperimentale – Birri parla infatti di «simbiosi postneorealista» (ivi, p. 17), mentre l'impostazione rigorosamente neorealista viene associata alla rappresentazione del già citato «elemento visionario» (p. 28), capace di portare sulla scena una realtà tanto più immediata e attuale, quanto più scarna e rarefatta: «Si immagini il film nel paesaggio infinito della Pampa argentina, con dialoghi ridotti all'essenziale tranne qualche scena delucidatrice dei sentimenti e degli stati d'animo dei diversi personaggi, colti anche attraverso un equilibrato “sense of humour”» (*ibidem*).

È bene ricordare inoltre che, secondo le parole di Birri, il sodalizio tra il narratore toscano e il cineasta argentino sia sancito da un'«affinità fondamentale territoriale nel senso di essere entrambi stranieri ospiti, messaggeri non ascoltati» (*ibidem*). Non è un caso che, proprio in corrispondenza del termine della stesura della sceneggiatura, Pratolini metta la parola fine anche ad *Allegoria e Derisione* (Milano, Mondadori, 1966), espressione del suo «terzo tempo sperimentale» (così l'autore definisce il romanzo in un'intervista pubblicata in F. P. Memmo, *Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1977) e forse il suo romanzo più incompreso – a tutt'oggi escluso dal circuito editoriale, che denuncia proprio la condizione di uomo: «in una gabbia (che è il mio Paese, la sua umanità e la sua cultura e insieme è la mia anima e il mio corpo) [...] e dentro, coi piedi nel letamaio, asfissiante, mortale, io vi sto aggrappato, stordito da queste esaltazioni, accecato da quei colori e quella luminaria, impedito a evadere, con l'angoscia che al di là delle sbarre ci sia il vuoto, un grande abisso, nel quale o si rotola con tutta la gabbia o se ne resta per sempre prigionieri» (p. 317).