

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*

Direttore: *Cesare De Michelis*
Condirettori: *Armando Balduino,*
Saveria Chemotti, Silvio Lanaro,
Anco Marzio Mutterle, Giorgio Tinazzi
Redazione: *Beatrice Bartolomeo*

*

Indirizzare manoscritti, bozze, libri per recensioni
e quanto riguarda la Redazione a: «Studi Novecenteschi»,
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova
(Palazzo Maldura), Via Beato Pellegrino 1, 1 35137 Padova.

*

«Studi Novecenteschi» è redatto nel
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova.
Registrato al Tribunale di Padova il 17 luglio 1972, n. 441.
Direttore responsabile: Cesare De Michelis.

*

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori
ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione
ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume
Fabrizio Serra, *Regole redazionali, editoriali & tipografiche*,
Pisa · Roma, Serra, 2009² (Euro 34,00, ordini a: fse@libraweb.net).
Il capitolo *Norme redazionali*,
estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina
«Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

*

«Studi Novecenteschi» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

www.libraweb.net

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*



Fabrizio Serra editore

Pisa · Roma

XL, numero 86, luglio · dicembre 2013

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda
l'amministrazione a: *Fabrizio Serra editore*[®], Casella postale n. 1,
Succursale n. 8, I 56123 Pisa, fse@libraweb.net

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. 050/542332, fax 050/574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. 06/70493456, fax 06/70476605, fse.roma@libraweb.net

*

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione,
l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con
qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm,
la memorizzazione elettronica, ecc.,
senza la preventiva autorizzazione scritta della
Fabrizio Serra editore[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0303-4615

ISSN ELETTRONICO 1724-1804

SOMMARIO

LETTERATI AL CINEMA

GIORGIO TINAZZI, <i>Presentazione</i>	265
THEA RIMINI, <i>Senilità tra fin de siècle e anni Venti</i>	267
GIAN PIERO BRUNETTA, <i>Agostino e la perdita dell'innocenza</i>	283
LUCA VENZI, <i>Le mépris, il corpo e il colore</i>	299
FEDERICA IVALDI, <i>Il conformista di Bernardo Bertolucci: una riscrittura critica del romanzo moraviano a vent'anni di distanza</i>	313
STEFANIA PARIGI, <i>Il Decameron di Pasolini: un gioco tra le rovine</i>	327
ANTONIO COSTA, <i>Dislocazioni a tempo e luogo indeterminati: Buzzati, Fellini e Il viaggio di G. Mastorna</i>	341
DENIS BROTTTO, <i>Il nascondersi dell'io. Il gabbiano e l'Enrico IV negli spazi di Marco Bellocchio</i>	353
SANDRO VOLPE, <i>Lo stadio di Wimbledon: per una teoria dell'adattamento</i>	367
VINCENZO MAGGITI, <i>Da Roma al Villaggio Coppola: ridefinizione degli spazi nel film L'imbalsamatore di Matteo Garrone</i>	377

SAGGI

SILVIA URODA, <i>Germana nel mondo narrativo di Carlo Della Corte</i>	391
BRUNO MELLARINI, <i>La «fragile perfezione» dei fiori (e delle parole). Marco Lodoli tra 'diario' e 'romanzo esistenziale'</i>	425
SARA DALLABRIDA, <i>Scrivere sul dorso di una balena. Per un'analisi linguistica del Diario di Marco Lodoli</i>	457
<i>Note sugli autori</i>	477
<i>Norme redazionali della casa editrice</i>	479

SENILITÀ TRA FIN DE SIÈCLE E ANNI VENTI

THEA RIMINI

TRIESTE, fine Ottocento; Trieste, fine anni Venti. Questi due estremi cronologici delimitano l'operazione compiuta da Mauro Bolognini che nel 1962 gira il film *Senilità* dal romanzo omonimo di Italo Svevo. E trasferisce la vicenda dal XIX al XX secolo. Allo scarto temporale si sarebbe accompagnato uno slittamento spaziale se Bolognini avesse utilizzato una prima versione della sceneggiatura, ritrovata recentemente e ambientata a Venezia, che sarà analizzata nell'ultimo paragrafo.¹

La scelta di portare sullo schermo la storia di Emilio Brentani, borghese impoverito e abulico, che vive insieme alla sorella Amalia e si innamora della ragazza del popolo Angiolina, si intona allo spirito di quegli anni. Nel '63 escono il film tratto da *La noia* di Moravia e il libro *Un amore* di Buzzati, che presentano un «tema di superficie» simile a quello di *Senilità*.² Non solo. Nelle sale, la programmazione di *Senilità* è contemporanea a quella de *L'eclisse* di Antonioni. Entrambi i film vengono recensiti nello stesso articolo da Gianni Manzini su «L'Europa letteraria»³ e si possono ricondurre, pur nella differenza di poetiche e stili, al cinema dell'inizio degli anni Sessanta, quel cinema che ritrae la decadenza del mondo borghese popolato da uomini soli, sradicati, smarriti.⁴

Interrogato da Gili sulla scelta di girare un film da Svevo, Bolognini spiega:

Prima perché il romanzo di Svevo è una delle mie *letture preferite*. Di tutti i film che ho fatto, questo è il solo che vorrei rifare, non che io non sia sod-

¹ *Senilità di Mauro Bolognini. Dal romanzo di Italo Svevo storia di un film e due sceneggiature*, a cura di B. Sturmar, Pistoia/Trieste, Centro Mauro Bolognini/Museo Sveviano, 2005.

² P.M. BOCCHI, A. PEZZOTTA, *Mauro Bolognini*, Milano, Il Castoro, 2008, p. 68.

³ G. MANZINI, *Due testimonianze: 'Senilità' e 'L'eclisse'*, «L'Europa letteraria», giugno-agosto 1962, n. 15-16.

⁴ G. GRAZZINI, *Gli anni Sessanta in cento film*, Bari, Laterza, 1977, pp. IX-X.

disfatto del modo in cui l'ho realizzato, ma perché penso che si possa rifare cento volte. Vorrei rifare *Senilità* per tutta la vita, un po' come un pittore può dipingere sempre lo stesso paesaggio, la stessa bottiglia.¹

Che *Senilità* sia una delle «letture preferite» di Bolognini non stupisce. Nel romanzo, il regista di Pistoia ritrova quella borghesia meschina e pavida, costretta in uno scenario domestico soffocante, che lui stesso ha descritto in molti suoi film. Di più. Girando *Senilità*, Bolognini può approfondire il tema del rapporto tra classi sociali differenti già scandagliato ne *La Viaccia* (1961). La passione di Amerigo per la prostituta Bianca ne *La Viaccia* anticipa quella di *Senilità* tra Emilio, interpretato da Anthony Franciosa, e la figlia del popolo Angiolina, interpretata da Claudia Cardinale.²

DIVERSI TEMPI, STESSI LUOGHI, ALTRI FINALI

Il film tratto da un testo letterario è, come sottolinea Costa, un film a rischio: c'è il «rischio del confronto» e il «rischio dell'illustrazione». ³ Talvolta Bolognini è incorso nel secondo e gli è stata affibbiata, spesso con troppa disinvoltura, l'etichetta di regista calligrafico, di «estensore di eleganti elzeviri cinematografici». ⁴ Con *Senilità* la percentuale di rischio è ancora più alta. Perché lo stile apparentemente semplice di Svevo può trarre in inganno. Durante la lavorazione del film, Dorigo, dalle pagine di «Cineforum», sentenzia che Svevo non è «adatto per essere trasferito sullo schermo» ⁵ e mette in guardia sulla difficoltà di restituire «le evidenti sfumature psicologiche dei suoi personaggi». ⁶ Dalle parole di Dorigo emerge l'atteggiamen-

¹ M. BOLOGNINI in *Colloquio con Mauro Bolognini*, a cura di J. A. Gili, in *Bolognini*, Roma, Istituto poligrafico dello stato, 1977, p. 38, corsivo mio.

² Sull'aspetto politico del film, sul rapporto tra borghesia e popolo, si sofferma Moravia recensendo *Senilità* su «l'Espresso». Svevo non è attratto dal popolo, anzi, «come molti borghesi dell'Ottocento, sembra considerare il popolo come la parte più irresponsabile e, in certo modo, più corrotta della società. [...] Tuttavia la sua borghesia non si erge contro il popolo: si direbbe piuttosto che conviva con esso, alla buona, illudendosi di essergli superiore soltanto perché insignita di diplomi e di dignità burocratiche». Cfr. A. MORAVIA, *Un borghese triestino sfiora i proletari*, «L'Espresso», 18 marzo 1962.

³ A. COSTA, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993, p. 13.

⁴ G. CINCOTTI, *San Sebastiano: un decennale difficile*, «Bianco e nero», giugno 1962, n. 6, p. 51.

⁵ F. DORIGO, «*Senilità* di Italo Svevo», «Cineforum», gennaio 1962, n. 11, p. 41.

⁶ Ivi, p. 43.

to – ormai superato – dell'intraducibilità di certi testi per il grande schermo, come se i due linguaggi (letterario e cinematografico) non sempre potessero comunicare fra loro.

Nonostante gli inviti alla cautela, *Senilità* viene ultimato. Adesso quello che più interessa la critica è stabilire il grado di fedeltà al testo sveviano raggiunto dal regista. Moravia, recensendo la pellicola su «l'Espresso», sostiene che proprio perché infedele Bolognini ha girato «uno dei suoi film migliori». ¹ Per quanto logora, la questione della fedeltà è ineludibile analizzando l'adattamento di un testo letterario. Nella tipologia di tattiche narrative tracciata da Tinazzi, *Senilità* è ascrivibile a quella categoria di film che mutano l'ambientazione temporale del romanzo matrice, cambiano l'ordine cronologico delle scene, e costruiscono un finale diverso da quello letterario. ²

Trasferire la vicenda dalla Trieste asburgica a quella fra le due guerre è un'operazione ardita, perché *Senilità* è una storia profondamente legata alla temperie socio culturale in cui è ambientata. Il romanzo, chiarisce Magris, rappresenta «la stanchezza vitale ed esistenziale – o meglio la coscienza di questa stanchezza – che investe la cultura europea e l'intelligenza borghese e che viene vissuta dall'interno, sul piano immediato dei sentimenti e delle pulsioni». ³ L'abulia di Emilio è l'abulia della sua classe in disfacimento. C'è perfino, nel libro, un riferimento autobiografico alla crisi dell'industria vetraria del 1880 in cui il padre di Svevo aveva investito molti dei suoi capitali. ⁴ Lo slittamento temporale compiuto da Bolognini è allora una scelta forte, anche se Bolognini non è nuovo agli scarti cronologici come dimostrano i suoi due film precedenti (*Il bell'Antonio*, 1960 e *La Viaccia*, 1961). Ecco la spiegazione che Bolognini fornisce sul cambio di epoca compiuto in *Senilità*:

C'est un choix lié non à des raisons précises mais à un raisonnement. Le livre a été écrit à la fin du XIXe siècle, cependant son édition définitive, très diffè-

¹ A. MORAVIA, *Un borghese triestino sfiora i proletari*, cit.

² G. TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 86-93.

³ C. MAGRIS, *Italo Svevo: la vita e la rappresentazione della vita*, in *Italo Svevo oggi*, Atti del convegno di Firenze, 3-4 febbraio 1979, a cura di M. Marchi, Firenze, Vallecchi, 1980, p. 82.

⁴ C. BENUSSI, *Note al testo*, in I. SVEVO, *Senilità*, introd. di D. Del Giudice, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 183. Le citazioni da *Senilità* saranno tutte tratte da questa edizione.

rente de celle de 1898, date de 1927. Le succès ne vint pas tout de suite, Svevo ne commença à être reconnu que dans les années vingt. Donc, en un certain sens, c'est pour cette raison qu'avec mes scénaristes, Tullio Pinelli et Goffredo Parise, nous avons choisi de situer le film dans cette période. Par ailleurs, il était plus facile de reconstituer la ville pour le tournage: retrouver la Trieste du XIX^e siècle aurait été très dur. [...] Par ailleurs, le problème était relativement secondaire dans la mesure où le comportement du personnage central n'était pas affecté. On pourrait même en faire une adaptation contemporaine.¹

In realtà, a differenza di quanto dichiarato da Bolognini, i cambiamenti dall'una all'altra edizione di *Senilità* non sono massicci. Anzi, come ha recentemente dimostrato Santi, nella riedizione «soprattutto scompare la volontà di revisione linguistica sistematica, a favore piuttosto di una revisione che salvaguarda l'aspetto originale della scrittura sveviana».²

Al di là della correttezza filologica delle affermazioni di Bolognini, ciò che appare interessante è il modo con cui giustifica i cambiamenti apportati. Secondo il regista, l'ambientazione temporale originaria del romanzo è irrilevante. Da qui la possibilità di mutarla. Tuttavia, forse il vero motivo che spinge Bolognini a essere "infedele" è di ordine estetico. Lo confermerebbe la testimonianza di Kezich, che in un primo momento era stato invitato da Bolognini a lavorare alla sceneggiatura. Secondo il ricordo di Kezich, Bolognini avrebbe così commentato il cambio di epoca da effettuare:

[...] l'ambientazione ottocentesca invecchia il film, il costume degli anni Novanta è brutto e poi, soprattutto, la Trieste di quel periodo non c'è proprio più [...] gli anni Venti sono attraenti, sexy, in fondo è l'età del jazz. E questa non può forse diventare la storia di una "flapper" che conquista un modesto travet e poi lo cornifica con la tipica disinvoltura di un'epoca festaiola e libertina?³

Se questi erano i reali intenti di Bolognini, i risultati sono diversi. Nella pellicola, rimane ben poca traccia dell'«epoca festaiola e libertina». Gli anni Venti sono rivelati soprattutto dall'abbigliamento

¹ M. BOLOGNINI in J. GILI, *Le Cinéma italien*, Paris, Union Général d'Éditions, 1978, p. 96.

² M. SANTI, *Intorno al testo di "Senilità". Studio critico e filologico sulla genesi e sull'evoluzione del secondo romanzo sveviano seguito dall'edizione critica della princeps*, Genève, Droz, 2011, vol. I, p. 94.

³ T. KEZICH, *Il Fiore che non colsi*, in *Rincorrendo Angiolina...*, a cura di E. Pellegrini, F. Anzellotti, A. Millo, I. Battino, Trieste, Museo Sveviano, 2001, p. 85.

degli attori, con quegli inconfondibili cappelli a *cloche*, dalle auto e infine dalle bandiere italiane che sventolano dai palazzi pubblici di Piazza dell'Unità.

Allo sfasamento temporale compiuto da Bolognini la critica del tempo reagisce generalmente in modo negativo. Su «Bianco e nero» Cincotti considera arbitraria l'operazione di Bolognini perché l'abulia sentimentale raccontata da Svevo si inseriva perfettamente «nel grigio torpore della Trieste asburgica»¹ e si chiede se si tratti di «un omaggio all'epoca della scomparsa di Svevo e della sua postuma rivalutazione» oppure di un modo per «evocare, attraverso l'opulenta plasticità di una Claudia Cardinale convenientemente “disguised” l'immagine di quella Louise Brooks che del periodo era stata la suggestiva e ormai mitica incarnazione cinematografica».² Se si accetta la tesi dell'omaggio all'attrice Louise Brooks diventa condivisibile lo scarto cromatico dei capelli di Angiolina. Le bionde chiome dell'Angiolina sveviana sono infatti sostituite, sullo schermo, dal caschetto corvino della Cardinale.

Anche la scelta degli attori viene disapprovata e Kezich definisce quello di *Senilità* un «clamoroso esempio di miscasting» scherzando addirittura che «se Emilio Brentani fosse stato bello come Anthony Franciosa, Italo Svevo non avrebbe mai scritto *Senilità*».³

Con il passare degli anni, l'operazione di Bolognini è stata rivalutata. Brunetta apprezza il cambiamento temporale perché:

[...] si perde la motivazione profonda dello spirito irredentista che anima il romanzo, ma si continua, in modo più coerente, il discorso [di Bolognini] sui tabù, sulle convenzioni sociali e le repressioni che condizionano la vita dell'individuo.⁴

Scegliere l'ambientazione anni Venti è forse anche un modo, per Bolognini, di demistificare il regime fascista che propagandava la gioventù, la forza, la sana vitalità (si pensi all'inno fascista *Giovinezza primavera di bellezza*). In realtà, sembra dirci Bolognini, il ventennio si fondava su una società senile, in disfacimento.

¹ G. CINCOTTI, *San Sebastiano: un decennale difficile*, cit., p. 52.

² Ivi, p. 52.

³ T. KEZICH, *Il film Sessanta. Il cinema degli anni 1962-1966*, Milano, il Formichiere, 1979, p. 216.

⁴ G. P. BRUNETTA, *Letteratura e cinema nell'opera di Mauro Bolognini*, in *Bolognini*, Roma, Istituto poligrafico dello stato, 1977, p. 128.

C'è anche un altro tempo rispetto al quale Bolognini si distacca da Svevo. La vicenda libresca si svolge nel periodo festivo del carnevale. Anzi, com'è risaputo, un primo titolo pensato da Svevo per *Senilità* era proprio *Il carnevale di Emilio*. Anche se quello in cui si dipana la storia è un carnevale «tisisco» (*Senilità*, p. 60) che acuisce l'atmosfera desolata della vicenda. L'Emilio cinematografico si muove invece in un periodo feriale, ma altrettanto arido.

Dei tempi del romanzo, Bolognini rimane insomma fedele solo a quello atmosferico. La bora soffia tra le pagine come tra le inquadrature.

Se le epoche cambiano, gli spazi rimangono inalterati nel passaggio sullo schermo. La resa cinematografica di Trieste è considerata dallo stesso Bolognini uno degli aspetti più riusciti del film.¹ Lo riconosce anche la critica del tempo. Bolognini, chiosa la Manzini, rende il paesaggio triestino «una dominante ritmica [...] una specie di cassa armonica della vicenda».²

Gli esterni, complice la pioggia che già incupiva la Firenze de *La Viaccia*, non sono mai ariosi. Il mare è agitato, e il parco è illuminato da lampioni dal fusto esile che diffondono una luce spettrale. Allo stesso modo gli interni – la casa borghese dei Brentani, piena di ninnoli, e la casa proletaria di Angiolina, costruita in una zona di periferia – sono grigi, tristi, e sembrano emanare un odore acre. Trasudano solitudine, e disegnano prigionieri.³

Bolognini rappresenta allora perfettamente lo spazio desolato e disadorno delle opere di Svevo. Quello spazio che, come nota Debenedetti, «anziché agire sulle persone, fa parte di esse, è attaccato alla loro umanità come una malattia».⁴ Persino il dosaggio dei contrasti chiaroscurali con un progressivo infittirsi delle ombre restituisce per via cinematografica la scelta di Emilio: il personaggio di Svevo, chiosa Dolfi, «elege la cecità, la chiusura degli occhi, il rifiuto della coscienza, della consapevolezza dinanzi alle cose del mondo»,⁵

¹ M. BOLOGNINI, in *Colloquio con Mauro Bolognini*, cit., p. 40.

² G. MANZINI, *Due testimonianze: 'Senilità' e 'L'eclisse'*, cit., p. 184.

³ Per la claustrofobia delle città di Bolognini, cfr. P.M. BOCCHI, A. PEZZOTTA, *Mauro Bolognini*, cit., p. 62.

⁴ G. DEBENEDETTI, *Italiani del Novecento*, pref. di E. Siciliano, Firenze, Giunti, 1995, p. 55.

⁵ A. DOLFI, *Del romanzesco e del romanzo. Modelli di narrativa italiana tra otto e novecento*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 136. Ecco il passo in cui Emilio si accorge che Angiolina

prima accecato dall'Angiolina che ha idealizzato in *Ange*, poi dalla gelosia. Emilio è, per così dire, prigioniero del suo immaginario, come provano le frequenti inquadrature delle scale della casa di Angiolina alle quali invece il libro accenna brevemente.¹ I gradini sono ripresi dall'alto e danno l'impressione di un labirinto, in cui si muove Emilio oscillando tra un'Angiolina fantasmatica e una donna fin troppo reale.

Quanto ai momenti apicali di ogni storia, l'inizio e la fine, Bolognini sceglie ora la fedeltà ora l'infedeltà a Svevo. L'inizio è in *medias res* tanto nel film quanto nel libro. Emilio e Angiolina stanno chiacchierando. Si sono appena conosciuti ed Emilio avvisa subito la ragazza di non volersi compromettere troppo. Quando la donna si allontana, risuona la *voice-off* di Emilio. Assente nella sceneggiatura, la voce fuori campo è un'invenzione di Bolognini, ideata al momento delle riprese. Con questo artificio Bolognini restituisce gli indiretti liberi del romanzo, che saggiano le azioni e rivelano la psicologia dei personaggi. Anche la musica di Piero Piccioni (già chiamato a collaborare nel precedente *La Viaccia*) si fa guida emotiva e accresce la tensione drammatica.

Tra le scelte narrative più importanti compiute da Bolognini c'è il cambiamento del finale, che la Manzini ascrive alla richiesta, da parte del pubblico, «di qualcosa accentuatamente conclusivo».² Il romanzo si congeda dai lettori con l'immagine di un'Angiolina trasfigurata partorita dalla mente di un Emilio ormai slegato dal mondo. Bolognini infligge invece un'ultima mortificazione al suo protagonista. Inserisce una scena in cui Emilio, avendo visto Angiolina in compagnia di un marinaio, la raggiunge e tenta di parlarle. La donna oppone resistenza e interviene il marinaio costringendo Emilio a inginocchiarsi. Con quest'aggiunta Bolognini rimarca la condizione di vinto, di sconfitto, del protagonista e crea un collegamento con l'inizio del film. La pellicola si era inaugurata e adesso si conclude sul molo, in una composizione circolare che allude alla prigionia di Emilio nella sua devozione ad Angiolina.

si compiace di essere guardata per strada, e che quindi è ben diversa dall'*Ange* che egli s'è creato: «Alla luce del giorno, il sogno scompariva. – Troppa luce! – mormorò egli abbacinato. – Andiamo all'ombra». Cfr. I. SVEVO, *Senilità*, cit., p. 34.

¹ Riporto la frase: «La scala doveva essere stata fatta molto in fretta» (*Senilità*, pp. 21-22).

² G. MANZINI, *Due testimonianze: 'Senilità' e 'L'eclisse'*, cit., p. 185.

DA VENEZIA A TRIESTE: IL RITROVAMENTO
DELLA PRIMA SCENEGGIATURA

Con *Senilità* ha inizio il lungo sodalizio tra Mauro Bolognini e Goffredo Parise che partecipa alla sceneggiatura insieme a Tullio Pinelli. «Una delle poche voci che parlano in Italia, per dire cose intelligenti»,¹ così il regista definisce l'autore de *Il prete bello*. Dal canto suo, Parise invece formulerà, anni dopo, un giudizio *tranchant* sulla sua esperienza di sceneggiatore:

Ho scritto anche sceneggiature, ahimè!, cosa non ho fatto nella mia vita. Non è consigliabile. È un brutto lavoro, quello sì che è veramente un lavoro commerciale. Ma perciò porta quattrini.²

Tuttavia con *Senilità* siamo ancora agli inizi del suo lavoro come sceneggiatore e Parise è entusiasta del romanzo di Svevo. Lo scopre nel '59 e comunica la sua ammirazione all'amico Mario Monti:

[...] ho letto un libro, che credevo di conoscere e invece no, che mi ha tramortito da quanto mi è vicino: *Senilità* di Svevo.³

Il mondo borghese, la sua ipocrisia e il suo utilitarismo, Parise l'ha ritratto ne *Il fidanzamento* (1956). E come l'eterno fidanzato del suo romanzo, inetto e incapace di compiere il passo del matrimonio, l'Emilio di *Senilità* si convince di non avere il coraggio di sposarsi. La sintonia avvertita da Parise con il romanzo di Svevo renderà proficua la sua collaborazione con Bolognini.

La sceneggiatura scritta da Bolognini, Parise e Pinelli non è però l'unica esistente. Recentemente, come si è già anticipato, Barbara Sturmar ha rinvenuto una prima sceneggiatura del film, mutila e anonima, ambientata a Venezia.⁴ Il trasferimento del romanzo

¹ M. BOLOGNINI, in *Colloquio con Mauro Bolognini*, cit., p. 45.

² G. PARISE in C. ALTAROCCA, *Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 5-6.

³ Lettera inedita di Goffredo Parise a Mario Monti del 1959.

⁴ *Senilità di Mauro Bolognini. Dal romanzo di Italo Svevo storia di un film e due sceneggiature*, cit. La *Sceneggiatura veneziana* è conservata nell'Archivio del Centro Mauro Bolognini ed è costituita da 260 pagine dattiloscritte, priva delle pagine 1, 3 e 4. La pagina 5 è mutila della parte superiore e mancano gli intervalli di pagine 130-138 e 140-146. Sulla copertina compare l'indicazione: «*Senilità*» con il sottotitolo «*Sceneggiatura*».

La *Sceneggiatura triestina*, conservata sempre nell'Archivio del Centro Mauro Bolognini, consta di 312 pagine dattiloscritte. Sulla copertina compare solo l'indicazione

di Svevo nella città lagunare si spiega con ragioni economiche. La produzione americana aveva commissionato a Bolognini di girare il film a Venezia perché la città sarebbe stata un elemento di maggior richiamo per il pubblico soprattutto in vista della successiva distribuzione del film negli Stati Uniti.¹ Ma le reazioni non si erano fatte attendere: la figlia di Svevo aveva minacciato di ritirare i diritti protestando che il padre «andava in barca e non in gondola». ² E si era deciso di ritornare all'ambientazione originale. La sceneggiatura veneziana "ritrovata" testimonia di questo primo progetto.

Se la Sturmar sostiene che la versione veneziana è più vicina a quella del romanzo,³ la Baldelli promuove la tesi opposta.⁴ Di fatto, nessuna delle due posizioni sembra condivisibile in assoluto. Da un punto di vista della trama, la triestina è più vicina al romanzo, ma per quanto riguarda l'ordine cronologico delle vicende se ne allontana. Al contrario, la veneziana aggiunge molti nuovi episodi ma rispetta maggiormente l'ordine in cui si svolgono gli eventi. Così per esempio l'entrata in scena del Balli, l'amico scultore di Emilio, che nel romanzo compare nel primo capitolo, nella sceneggiatura veneziana a pagina 13, mentre in quella triestina solo alla pagina 68.

Anche la sceneggiatura veneziana opera uno scarto temporale rispetto al romanzo. E ambienta la vicenda in epoca fascista. Tra le fotografie di uomini che Angiolina tiene in camera, e che fanno ingelosire Emilio, una immortalata un giovanotto «vestito da squadrista o in camicia nera» (*Veneziana*, p. 55). Degli episodi aggiunti alla sceneggiatura veneziana, uno si rivela particolarmente significativo. L'ispettore visita l'ufficio di Emilio e il direttore lo presenta come «scrittore cittadino» (*Veneziana*, p. 11). Quando il direttore e l'ispettore vanno via «gli impiegati si curvano sulle scrivanie, Emilio mette a posto alcuni oggetti, come sopra pensiero e con un istintivo,

«Sceneggiatura». Per le successive citazioni dalle due sceneggiature sarà indicata la pagina, tra parentesi, direttamente nel testo con l'indicazione *Veneziana* o *Triestina* per segnalare le due versioni.

Ringrazio il Prof. Roberto Cadonici, presidente del Centro Mauro Bolognini, per aver autorizzato la consultazione delle sceneggiature.

¹ Cfr. B. STURMAR, *Senilità di Mauro Bolognini*, cit., p. 16.

² Ivi, p. 16.

³ Ivi, p. 45.

⁴ V. BALDELLI, *Le due sceneggiature*, in EAD., *Il romanzo allo specchio. 'Senilità' da Italo Svevo a Mauro Bolognini*, introd. di D. Meneghelli, Pistoia, Centro Mauro Bolognini, 2011, p. 56.

meccanico gesto d'ordine» (*Veneziana*, p. 12). Viene in mente l'ambiente impiegatizio dell'Italia degli anni Sessanta, con i suoi corollari di alienazione e solitudine, che Parise ritrae nei racconti pubblicati sul «Corriere della Sera» a partire dal febbraio del '63 e poi confluiti nella raccolta *Il crematorio di Vienna* (1969). Non solo. L'ispettore che visita la ditta di Emilio si chiama Oderweiss e viene dalla «centrale di Vienna» (*Veneziana*, p. 11). Persino l'atmosfera lugubre che, come vedremo, connota questa prima versione (una scena è persino ambientata nel cimitero degli ebrei [*Veneziana*, p. 41]) potrebbe far ricordare la «costante notturna» dei libri di Parise dal «ragazzo “morto”» de *Il ragazzo morto e le comete* a «il cimitero degli ebrei nel Prete bello». ¹ Benché ancora non siano stati accertati gli autori della prima sceneggiatura, non sarebbe allora inverosimile ipotizzare un intervento dello scrittore veneto anche in questa fase.

Nel passaggio dalla prima alla seconda sceneggiatura, l'accento è posto su personaggi differenti. La prima sceneggiatura è più concentrata sul triangolo Emilio-Angiolina-Balli, l'amico e rivale di Emilio, mentre la seconda dà più spazio al legame tra Emilio e la sorella Amalia e al dramma di quest'ultima. Entrambe però si riavvicinano al romanzo nel motivo della «sproporzione», della stonatura. Davanti alla coppia Emilio-Angiolina, Balli commenta: «Voi due stonate insieme; tu nero come il carbone, ella bionda come una spiga alla fine di Giugno [...]» (*Senilità*, p. 44) e poi, appresi i sentimenti di Amalia, lo scultore pensa «Come doveva stonare l'amore su quella faccia [di Amalia]!» (*Senilità*, p. 91). ² La stonatura è anche nei corpi dei personaggi. Angiolina ha un naso imperfetto e Margherita, la fidanzata del Balli, ha un passo «piccolo in proporzione alla figura» (*Senilità*, p. 41). Il termine «stonato» torna frequentemente nelle sceneggiature per indicare diverse distonie, fisiche e ambientali. La sorellina maliziosa di Angiolina accoglie in casa Emilio «con un sorriso cerimonioso e vagamente stonato rispetto all'ambiente e ai vestiti, alla casa» (*Veneziana*, p. 51). Anche il sogno di eguaglianza di Emilio esposto

¹ G. PARISE, in *Notizie sui testi*, a cura di M. Portello, in G. PARISE, *Opere*, a cura di B. Callegher, M. Portello, Milano, Mondadori, 2005, vol. II, p. 1630.

² Riporto altri due passi sulla «stonatura». Quando Emilio si reca all'ultimo appuntamento con Angiolina, la donna lo rimprovera «con grande stizza» che l'aveva aspettato troppo a lungo, ma la stizza è «una stonatura dolorosa nello stato d'animo di Emilio» (*Senilità*, cit., p. 165). Anche la lotta di Emilio con Angiolina nel tentativo di possederla è «senza grazia, stonata» (*Veneziana*, p. 209).

ad Angiolina è «una grave, vilente, patetica stonatura» (*Veneziana*, p. 198) davanti a un interlocutore sempliciotto e inadeguato com'è la sua amante. Nella seconda sceneggiatura si legge che Margherita ha «un lungo corpo sgraziato» (*Triestina*, p. 102). I personaggi di Svevo non sono in armonia con la vita, vivono una scissione tra l'io e il reale: e le sceneggiature registrano le loro stonature.

Ciò che più contraddistingue la prima sceneggiatura è, come si è già accennato, l'atmosfera mortifera che si sprigiona fin dall'inizio con la didascalia: «Passa un barcone mortuario, vuoto» (*Veneziana*, p. 3). La gondola funebre si oppone alla «salute» che subito prima Emilio aveva apprezzato in Angiolina riprendendo il contrasto, centrale nell'opera di Svevo, tra salute e malattia.¹ E anticipa la morte reale di Amalia e la fine spirituale di Emilio.

L'atmosfera funerea, quasi fosse una nuova declinazione della senilità, ha contaminato il paesaggio: le calli su cui si muovono i personaggi sono «funebri e deserte» (*Veneziana*, p. 98). Persino le sculture realizzate da Balli sono latrici di morte: nel suo studio ci sono statue che sembrano tombe ed Emilio, mentendo, dirà ad Amalia che Balli ha diradato le sue visite perché è occupato con una «figura per il cimitero» (*Veneziana*, p. 151). Nel romanzo, e poi nella seconda sceneggiatura, l'occupazione inventata da Emilio non commercia con la morte: nel libro, Balli «si è messo al lavoro accanitamente» (*Senilità*, p. 93) e nella *Triestina* è «molto occupato con un lavoro» (*Triestina*, p. 185). A ben guardare un'allusione mortuaria si scorge però anche nel romanzo. Dopo aver capito che Emilio volutamente dimenticava di dire ad Angiolina di posare per lui, Balli «impiantò i puntelli e li coprì d'argilla segnando la figura nuda. Avvolse il tutto in stracci bagnati, e pensò: – Un lenzuolo mortuario» (*Senilità*, p. 127). Annidata in un dettaglio (il lenzuolo mortuario), la morte assurge a principio costruttivo della sceneggiatura veneziana.

L'ambientazione lugubre della prima sceneggiatura di *Senilità* traslocherà in *Agostino*, il successivo film di Bolognini sceneggiato sempre da Parise e ambientato a Venezia.²

Se il clima funereo è una cifra caratteristica della prima sceneggiatura, l'altra sua peculiarità è il tono amaro. Ne è un esempio il

¹ Scrive Lavagetto a proposito di *Senilità*: «[nel romanzo] la letteratura è sceneggiata come malattia, come condanna alla parola ed esclusione dalla prassi». Cfr. M. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 14.

² Ringrazio il Prof. Gian Piero Brunetta per la segnalazione.

finale. Al contrario di quanto accade nel romanzo, nella sceneggiatura veneziana (e poi nella triestina) compare la scena del funerale di Amalia. Il funerale si svolge su una gondola che procede verso il cimitero. In accordo con quella punta di cattiveria in più che contraddistingue questa prima stesura, i conoscenti intervenuti alle esequie sono del tutto indifferenti alla morte di Amalia: parlano d'altro oppure spettegolano sulla defunta. Appena Emilio scorge Angiolina con un marinaio, abbandona il gruppo per raggiungerla:

Emilio [...] *goffamente* le dà uno schiaffo. [...]

Angiolina sta a guardare, vittoriosa, ma sprezzante, quasi schifata. [...]

(*Veneziana*, pp. 258-59)

Se il gesto di Emilio è *goffo*, l'atteggiamento di Angiolina è terribile, con quello sguardo *vittorioso* e *sprezzante*. Dopo lo schiaffo, Angiolina si allontana insieme al marinaio ed Emilio, rimasto solo, si rialza e cerca di recuperare il cappello. Scorge nel canale la gondola che ritorna vuota dal funerale («Davanti a lui passa la gondola del funerale, che torna vuota», p. 260) e ricambia «con un filo di voce» il saluto rivoltogli dai becchini (*Veneziana*, p. 260). Poi «si perde tra la gente di una calle» (*Veneziana*, p. 260). Con quella gondola vuota che si ricollega al barcone mortuario apparso all'inizio, la prima sceneggiatura è sigillata nel segno della disperata solitudine.

Nella seconda versione, i toni si attenuano:

Angiolina spaurita è quasi impietosa, [...] dice: «Lascialo... lascialo perdere... Andiamo». [...]

Qualcuno lo prende per un braccio e lo aiuta [...] : è Stefano.

Emilio si allontana sempre con quella andatura da sonnambulo senza mai voltarsi a guardare Stefano che gli cammina di fianco.

(*Triestina*, pp. 238-39)

Non c'è più traccia della goffaggine di Emilio e soprattutto Angiolina non è più trionfante davanti all'offesa subita dall'ex fidanzato. Anzi, chiede al marinaio di lasciarlo andare via. Compare addirittura Stefano Balli che aiuta Emilio a rialzarsi e recupera il suo cappello trascinato via dal vento. Tuttavia l'«andatura da sonnambulo» assunta da Emilio nel finale riassume quello che d'ora in poi sarà il suo destino. Da «sognatore», come Svevo l'aveva definito (*Senilità*, p. 81), Emilio diventa sonnambulo accentuando il suo disinteresse per la realtà. Il finale non è consolatorio: Emilio,

nonostante l'affetto dell'amico, è diventato impermeabile alla realtà esterna.¹

Diverse per tonalità e finali, le due sceneggiature di *Senilità* si distinguono anche per una differente organizzazione del testo (in quella veneziana non compare la divisione in scene e rare sono le indicazioni dei movimenti di macchina²) e per un dissimile registro stilistico. Ecco le didascalie che chiudono la prima scena nelle due sceneggiature:

Si salutano. Angiolina va avanti e cammina impettita e un tantino provocante, ma poco. Emilio la segue per un poco a distanza. Vediamo Emilio in alcuni calli di Venezia. Vediamo lei dietro e di fronte.

(*Veneziana*, p. 7)

Emilio come attratto da una forza magnetica, fa ancora alcuni passi dietro di lei. Poi si ferma; la guarda rapito, mentre si allontana con la calma del suo forte organismo, graziosa e sicura come un felino. [...] Angiolina continua a camminare nello stesso modo sicuro ed elastico, senza volgersi indietro. Dopo pochi istanti, scompare di nuovo dietro un angolo di strada.

(*Triestina*, p. 6)

La seconda stesura accoglie allora un'espressione sintatticamente più fluida ed elegante, una scrittura più sorvegliata, rispetto alla prima redatta in modo frettoloso e infarcita di ripetizioni. L'affinarsi della lingua comporta la perdita di certe espressioni più colorite e quotidiane, come l'intercalare dialettale «ostia» usato dal Balli. Anche gli accenti più volgari scompaiono nella seconda stesura. Così la spiegazione che fornisce il Balli sul soprannome «Angiolona» dato ad Angiolina passa da «qualcosa che sta tra i grandi putti dorati delle chiese e il sedere» (*Veneziana*, p. 97) a «Altro che Angiolina! Angiolona, deve chiamarsi... anzi Giolona...Giolona!» (*Triestina*, p. 112). Con un progressivo avvicinamento al romanzo, in cui il Balli aveva soltanto notato la discrepanza tra il vezzeggiativo Angiolina e la sua imponente fisionomia: «Un vezzeggiativo con codesta statura da granatiere?» (*Senilità*, p. 46).

¹ Nel finale cinematografico, di cui si è già parlato, Bolognini miscela i finali di entrambe le sceneggiature. Sul grande schermo, Emilio è solo come nella sceneggiatura veneziana ma Angiolina si rivela pietosa come lo è nella sceneggiatura triestina e prega il marinaio di lasciar perdere il suo ex fidanzato.

² C'è per esempio l'indicazione di «dettaglio» quando, all'inizio, un barcaio accende un fanalino: «Uno dei due barcaioi accende un fanalino tremolante. (Dettaglio)» (*Veneziana*, p. 6). Le dissolvenze chiudono quasi ogni scena (talvolta con la precisazione «rapidissima»).

Risciacquare i panni in acque politicamente più corrette consente, da un lato, di recuperare lo stile del romanzo, ma dall'altro genera delle perdite in termini espressivi. Con l'innalzamento stilistico scompaiono le punte più grottesche che animavano i ritratti dei personaggi nella sceneggiatura veneziana. Sorniani, il collega di Emilio, sbiadisce per esempio nel passare da una fase all'altra:

Un certo Sorniani, un omino giallo e magro [...].

(*Senilità*, p. 8)

Il Sorniani si avvicina giallo come un topone pelato a Emilio.

(*Veneziana*, p. 8)

Soriani che sta riordinando le carte, gli dice con un sorriso giallo, malizioso.

(*Triestina*, p. 25)

Se le descrizioni dei personaggi stingono da una versione all'altra, quelle d'ambiente si depauperano nei dettagli.¹ Questo è l'interno veneziano della casa Brentani restituito dalla prima versione:

Una grande cucina dal soffitto alto a travi nere. Si intravede un camino a focolare, non usato e coperto con una tendina e dei cuscini, come un sofà. Cuscini con Pierrot e Pierret. Una grande gabbia con un merlo, coperta, appesa alla parete vicino a un grande acquaio. Una grande tavola a cui sta seduto Emilio.[...] Dalla cucina si intravede un modesto tinello. [...] Sensazione di cucina troppo ampia, enorme per i due che sembrano due uccellini. Solitudine dei due nell'ambiente. [...] Cibo: caffè-latte in scodella. Seppie con polenta. [...]

(*Veneziana*, p. 18)

¹ Un altro esempio della differenza fra le descrizioni delle sceneggiature e del romanzo è offerto dal ritratto dello studio del Balli. Nella prima versione, i dettagli sono più numerosi e c'è un paragone con Medardo Rosso: «Lo studio è una semplice stanza, non grandissima, a un pianterreno di una casa con un piccolo giardino. Aria squallida, strappata qua e là. E intorno molti abbozzi di statue, molte delle quali fanno pensare a tombe di famiglia. C'è anche un grande nudo femminile, alla maniera di Medardo Rosso, ma lungo lungo e come avvolto in un sudario che lo copre interamente» (*Veneziana*, p. 13). Nella seconda sceneggiatura si perdono gli elementi mortuari e il riferimento a Medardo Rosso: «Lo studio di Stefano è un grande stanzone spoglio e in disordine.

Il letto tutto sfatto sta in un angolo, bozzetti e gessi, occupano la maggior parte del locale. Un tramezzo di legno in fondo, divide lo studio dai servizi». (*Triestina*, p. 96). Con quest'ultima descrizione, la seconda sceneggiatura si riavvicina al romanzo: «Lo studio non era altro che un vasto magazzino. [...] Le pareti erano rozzamente imbiancate e qua e là, su dei sostegni, riposavano delle figurine di argilla o di gesso, non certo per esservi ammirate, ché erano accatastate piuttosto che aggruppate» (*Senilità*, p. 130).

Il verso del merlo scandisce molte pagine della sceneggiatura veneziana diventando una sorta di accompagnamento sonoro (*Veneziana*, pp. 22, 128). Con un evidente significato metaforico: la gabbia immaginaria, costituita da illusioni, in cui vivono Emilio e Amalia. Sugli arredi dei Brentani la sceneggiatura triestina lavora di sottrazione, eliminando merlo e polenta:

Amalia in cucina, versa la minestra nella zuppiera, passa nel tinello, recandola. [...] Questi [Emilio] entra, siede frettoloso a tavola, come per farsi perdonare il ritardo, ma in realtà i suoi atti sono così stranamente, insolitamente euforici, nel grigiore di quello squallido ambiente, che l'inquietudine di Amalia trapela chiarissima.

(*Triestina*, p. 10)

Tutto, in questa seconda versione, è concentrato sui gesti: il grigiore dell'ambiente non è descritto, ma semplicemente *detto*: «grigiore di quello squallido ambiente» (*Triestina*, p. 10). Fornendo descrizioni più sintetiche e proiettate verso le emozioni dei personaggi,¹ la sceneggiatura triestina si riavvicina alla concisione del romanzo:

Il piccolo tinello, oltre al tavolo bellissimo di legno bruno intarsiato, l'unico mobile della casa dimostrante che in passato la famiglia era stata ricca, conteneva un sofà alquanto frusto, quattro sedie di forma simile ma non identica, una seggiola grande a braccioli e un vecchio armadio.

(*Senilità*, p. 49)

Infine, nella veneziana, le didascalie forniscono agli attori delle indicazioni sul modo di recitare. Quando Emilio, mentendo, racconta a Balli di aver saputo da una sua parente del suo fidanzamento con Amalia, l'uomo deve avere una voce particolare: «La sua voce deve essere meschina, come le sue intenzioni» (*Veneziana*, p. 148). La pre-

¹ Nella seconda sceneggiatura, la didascalia è tesa a dedurre le psicologie dei personaggi dal loro comportamento. Così, per esempio, nell'episodio della passeggiata lungo il corso di Emilio, Stefano, Amalia. La prima versione si limita a dire che «i tre camminano lungo i portici. Il Balli si toglie spesso volte il cappello per salutare» (*Veneziana*, p. 108), mentre la seconda ritrae le psicologie dei passeggiatori: Amalia appare «pateticamente e insignificante» Stefano è «fanciullescamente contento di se stesso», Emilio «triste e nervoso, dimostra un'inquietudine ed un fastidio crescenti quando coglie al volo uno dei sorrisi o degli sguardi di sua sorella rivolti a Stefano» (*Triestina*, p. 129).

cisazione fonica è assente nella seconda versione, in cui tutto è teso all'essenziale.

Ora tematicamente concordi, ora stilisticamente discordi, le due sceneggiature di *Senilità* testimoniano del carattere complesso della sceneggiatura cinematografica. Forma di transizione, testo di mezzo, lo script nondimeno reclama una sua autonomia letteraria e complica, arricchendolo, l'analisi dell'adattamento cinematografico di un testo letterario.