



Il cinema, forma della narrazione in bilico tra immaginazione e verità

Intervista a Furio Scarpelli

Stefania Righi*

Parliamo di immaginazione, di immaginario e di immagini. Da uomo di cinema, ma anche da illustratore e da pittore, cosa colleghi a queste parole?

“Immaginazione” è una parola semplice e al tempo stesso esplosiva. Si teme di definirla, si teme l’ampiezza della domanda. Probabilmente però, a ben guardare, l’immaginazione è qualcosa di così organicamente legato all’essere e al vivere dell’uomo, che credo sia il primissimo atto di conoscenza. Senza immaginazione l’essere umano non avrebbe alcuna curiosità di sapere.

In che misura la conoscenza è frutto dell’immaginazione?

Si potrebbe dire che il sapere è il presupposto dell’immaginazione. Ma pensiamoci un momento: ciò che non si sa spesso lo si intuisce grazie al desiderio di immaginarlo. Il bambino piccolissimo, quando non sa, usa l’immaginazione per sapere. Quasi tutti i bambini per vivere ciò che non sanno lo trasformano in recita grazie alla immaginazione.

L’immaginazione è per il bambino, e anche per l’uomo adulto, uno spazio di libertà e di desiderio che sostituisce e precede il sapere.

* Giornalista.

Crescendo, man mano che il bambino piccolo diventa adolescente e poi adulto, può accadere che dimentichi questa specie di frenesia che sospinge la curiosità, e si adatti ad una conoscenza pratica, fatta di nozioni, di date e di calendari.

Ci sono però alcuni che non dimenticano. Lo scienziato conserva questa curiosità. Ecco perché si può dire che scienza e infanzia hanno qualcosa in comune, che è proprio la curiosità e il desiderio di immaginare.

Anche l'artista conserva la curiosità e la capacità di immaginare, non solo lo scienziato...

Certamente, ma il rapporto tra arte e scienza è probabilmente organico, almeno così abbiamo imparato dai grandi come Brunelleschi o Leonardo. Scienza e arte hanno molte più cose in comune di quanto crediamo.

Molti grandi della scienza sono stati anche narratori e manipolatori del linguaggio. Penso a Freud, a Leonardo, a Galileo.

L'immaginazione quindi è un desiderio di appropriarsi della realtà che precede tutto, anche la parola?

Sì. Il bambino vede e sente il lupo della favola che la nonna gli racconta e non sa com'è fatto veramente, non conosce le sue sembianze e le sue proporzioni, non ne ha esperienza, eppure lo avverte, lo immagina al di là delle parole.

Pensiamo alle figure mitologiche create agli inizi della storia dell'uomo: i mostri alati, quelli con tre teste, con becco di uccello e coda di cocodrillo... sono tutti prodotti dell'immaginazione.

Quale legame vedi tra l'immaginazione, le immagini e le parole?

L'immagine è ciò che i nostri sensi, i nostri occhi, ci consentono di vedere, mentre l'immaginazione è la capacità di vedere qualcosa anche se i nostri sensi non intervengono direttamente. È quest'ultima facoltà la più importante, quella che viene prima di tutto.

L'immagine è sempre presente, la parola la stimola, è come una luce che la accende. Tutto questo precede sia la concettualizzazione sia la rappresentazione complessa degli eventi, come è quella che si può ottenere con gli apparati cinematografici.

Non è il cinema che ha inventato l'immagine. Quando non esisteva l'arte del dipingere e poi in seguito l'arte del fotografare o del cinematografare, forse l'immagine non esisteva? Certamente esisteva.

Lo sceneggiare è, come hai scritto tempo fa, un'attività più artigianale che artistica?

Lo sceneggiare non va confuso in alcun modo con l'arte del narrare: è un'attività che viene dopo la narrazione e ha un significato minore.

Lo sceneggiare cinematografico è la tecnica che consente di mettere insieme desideri, pensieri, punti di vista e parole, in modo tale che il cinema li possa utilizzare. Sceneggiare è l'ultima cosa. È talmente ultima che in teoria se non la si praticasse il cinema esisterebbe ugualmente.

Sceneggiare è dare un'organizzazione tecnico-scientifica a qualcosa di molto più importante, vale a dire l'arte del narrare, cosa importantissima, fondamentale, una delle tre o quattro cose più importanti per l'uomo.

Il cinema quindi è una delle forme contemporanee della narrazione, preceduto dal mito, dal poema classico, dal teatro, dal romanzo...

Se il cinema non fosse stato inventato, l'arte del narrare esisterebbe comunque e si baserebbe sull'immaginazione. Esisterebbero le parole, le frasi scritte, le novelle, il teatro. Potremmo sentire la voce di un filosofo che per la prima volta affronta un tema di natura psicologica: che cos'è l'uomo, come si può comportare, come può degenerare, come può santificarsi... tutto attraverso il dono fondamentale dell'immaginazione.

Cosa sappiamo ad esempio di Paride e di Achille oppure di Amleto o dei molti personaggi della Divina Commedia? Se chiudiamo gli occhi, vediamo questi personaggi in quanto hanno fatto parte di qualche film? Certamente no. Li vediamo attraverso la magia dell'immaginazione.

Volendo essere maliziosi – e lo dico per amore verso il cinema – potremmo porci una domanda: se togliessimo dai grandi romanzi tutto ciò che è immaginazione e immagine, che cosa resterebbe? Resterebbe una sceneggiatura.

Chi non possiede questa capacità narrativa può fare cinema?

La risposta è contemporaneamente sì e no. Chi non possiede questa intima capacità può fare il cinema di realizzazione. In questo caso diventano più importanti lo sceneggiatore, il fotografo, il costumista, lo scenografo, il produttore, l'attore. Il regista mette insieme tutte queste capacità e realizza qualcosa.

Ma chi possiede davvero l'arte del narrare la userà per entusiasmare, affascinare, commuovere. Farà il burattinaio per la strada, racconterà storie ad un consesso di amici, farà disegni, inventerà fumetti, si esprimerà comunque.

Senza il cinema Federico Fellini sarebbe esistito? È una domanda sconveniente: Fellini avrebbe inventato un modo per esprimersi, avrebbe fatto l'aedo, il poeta di strada, il pittore, e ci avrebbe commosso ugualmente.

Caratteristica del cinema, rispetto ad altre forme espressive, è dar vita ad un evento, l'evento filmico, che ha una sua fisicità e una sua potenza specifica.

La capacità del cinema di creare l'evento è una caratteristica anche un po' preoccupante, perché sullo schermo avviene qualcosa di concreto, attraverso il suono, le immagini, gli attori, gli oggetti.

Si tratta certamente di una grande conquista, ma può diventare un baratro: alcuni ritengono che avere i mezzi finanziari sia sufficiente a creare e a narrare. È un grosso errore.

I grandi registi sono stati innanzitutto dei veri artisti, dei grandi narratori. Rossellini non girava bene, se ne infischia del girare bene, per lui il cinema era un mezzo e non un fine. Altri sono invece più registi che artisti: penso ad esempio a Stanley Kubrick.

Tu hai iniziato a lavorare giovanissimo come illustratore, insieme a tuo padre, poi ti sei avvicinato al cinema e alla scrittura cinematografica. Cosa ti hanno dato queste differenti esperienze artistiche?

Sentimentalmente, io considero quello dell'illustrare e del disegnare il mio vero mestiere.

Un tempo l'eclettismo era presente nella nostra cultura. Oggi

non se ne parla più, ognuno è specializzato, anzi specializatissimo, in una sola attività, ma nel passato si poteva essere attore e contemporaneamente disegnatore, novelliere per bambini. Così era, ad esempio, Sergio Tofano.

Forse le necessità legate alla sopravvivenza erano tali che si doveva imparare due o tre professioni artistiche: mio padre era illustratore, narratore per l'infanzia e direttore di giornali.

Come ricordi la tua infanzia rispetto alla vita dei bambini degli anni Duemila?

C'era allora nell'essere bambino una sorta di incoscienza santificante, che consentiva di mantenere una irresponsabilità, una libertà, che lasciava maggiore spazio al gioco e all'immaginazione.

Oggi mi pare che i bambini siano spinti precocemente sul binario delle scelte, del "cosa farò, cosa diverrò". In più, non saprei dire cosa avviene ad un'immaginazione che si esercita sul web.

So poco delle nuove tecnologie, ma la mia esperienza dice che le innovazioni tecnologiche diventano noiose se sono fini a se stesse e non sono accompagnate dall'amore semplice per la cultura, per la conoscenza in sé.

Creare per te ha qualcosa a che fare con il gioco?

Tutto si può definire gioco, anche l'amore di San Francesco per le creature più umili. O tutto ciò che costituisce lo stimolo creativo è un gioco – gioco di sopravvivenza, gioco di vivere – oppure questo termine non va usato. L'esistere è essere e creare contemporaneamente. Credo che il punto ideale di equilibrio si abbia quando l'essere e il creare coincidono.

Nel momento espressivo, è diverso disporsi a creare con le immagini e creare con le parole?

Sono tecniche al servizio dell'espressività: l'uso della parola per incantare con la parola e l'uso del disegno e della pittura per incantare con i segni e i colori. Potremmo aggiungere una terza tecnica: l'uso di uno strumento per incantare con la musica.

Ma queste attività artistiche sono state spesso, se non sempre, connesse tra loro. Leonardo da Vinci non faceva che scrivere e

disegnare. Goethe era un grande disegnatore, Fellini si dedicava al disegno nel modo che conosciamo.

In realtà, se sai pensare, puoi anche scrivere. E se sai scrivere sai anche disegnare.

Stiamo parlando di itinerari tecnici che impongono una grande passione per annullare la fatica, la pigrizia. Prendiamo il disegno. Se uno comincia a disegnare e si accorge che con quella matita, con quel pezzetto di carbone o con quell'inchiostro di china è riuscito a ritrarre un viso che in quel momento è malinconico, dirà: io voglio continuare, voglio cercare il tratto giusto per emozionare chi mi osserva. Se c'è passione, la fatica si annulla.

Cosa può interferire con la passione espressiva?

Gli intralci frapposti dall'Io, le celebrazioni dell'ego, pensieri come: perché devo fare questa fatica se ciò che ho dentro, la mia anima, vale di per sé? Perché devo imparare come si mescola il tubetto di colore con l'acqua?

La conquista dell'ego, che da noi è recente e ha prodotto anche eventi come un certo sessantottismo o un certo terrorismo all'italiana, mi pare si trasformi talvolta in una spinta a pretendere il riconoscimento da parte degli altri senza l'obbligo di produrre dei meriti.

Ho l'impressione che troppo spesso in questo periodo, proprio nei luoghi dove dovrebbe nascere lo spirito creativo, prevalgono atteggiamenti di chiusura: tanto gli altri se ne infischiano – ci si dice – tanto ognuno pensa a sé... Ma ognuno di noi non ha forse l'obbligo di interessarsi agli altri? L'enfasi spesso inconsapevole che ognuno pone su se stesso impedisce di entrare in un'ottica espressiva umile, necessaria per osservare gli altri e per mettersi alla prova attraverso uno o più modi creativi.

Per molti anni tu hai lavorato in coppia con Age. Che differenza c'è tra creare da soli e creare in due?

La differenza c'è, senza dubbio. Penso ai Goncourt, a Fruttero e Lucentini, ai fratelli Grimm. Chi opera da solo può esprimersi liberamente attraverso tecniche diverse, ma nel lavorare in due c'è qualcosa in più: la pratica dialettica del far nascere qualcosa, un dibattere idee contrapposte. Ciò accade non solo nel

cinema: il dialogo è sempre esistito ed ha preceduto qualunque proposta filosofica, artistica o narrativa.

Lavorare insieme è senz'altro più funzionale al cinema, che nasce corale, è per definizione un lavoro collettivo la cui paternità alla fine va al regista.

Nel nostro fare cinema, il dibattito avveniva spesso in uno studio, e la scrittura cinematografica scaturiva da ore e ore di dialogo, attraverso cui cercavamo di individuare ed elaborare valori e contenuti del film.

Pensando al cinema italiano del dopoguerra, ma anche a quello attuale, è indispensabile una scelta "a priori" tra il regista tragico e quello comico?

Creativamente, il tragico e il comico, il dramma e l'ironia, devono essere presenti contemporaneamente. È l'ironia che rende reale il dramma.

Ti è mai capitato di essere deluso da un film, una volta realizzato, rispetto a come lo avevi immaginato?

Questo avviene spesso, direi anzi che è normale. Chi sceglie di fare come mestiere lo sceneggiatore sa che si pone al servizio di un lavoro collettivo, si mette alla stregua del fotografo, dello scenografo, e questo già comporta l'accettazione del momento – che arriva quasi sempre – in cui dirà: “questo regista non ha realizzato quello che io ho pensato”.

In realtà il regista non può per definizione fare quello che lo sceneggiatore pensa, a meno che lo sceneggiatore non sia qualcosa in più di un semplice sceneggiatore. Ad uno sceneggiatore come Cesare Zavattini è difficile applicare questo discorso. De Sica diceva di Zavattini: “È il mio sceneggiatore”? No di certo. È più probabile che Zavattini dicesse di De Sica: “È il mio regista”.

Zavattini non era uno sceneggiatore in senso tradizionale, anche se gli è capitato di sceneggiare molti film perché, soprattutto in quel particolare momento storico, nessun mezzo avrebbe potuto divulgare immagini e idee in modo così potente.

Le letture allora erano scarse, la cronaca era insufficiente, la verità era stata repressa dal fascismo, dal nazismo, anche da un certo conformismo post fascista. Il cinema italiano in quel periodo ha portato la verità storica davanti agli occhi di tutti.

A quale “verità storica” ti riferisci?

Credo che il mondo civile abbia perdonato all'Italia di avere inventato il fascismo e di essere stata alleata della Germania nazista, anche grazie ad un certo cinema.

Nel 1946-'47 il “perdono” degli Stati Uniti, della Gran Bretagna e della Francia dipese non solo dal riconoscere il grande valore della resistenza antifascista ma anche dal conoscere attraverso il cinema la verità di quell'Italia che nella parte più nascosta del proprio cuore non era realmente fascista.

Sono bastati pochi film, forse tre o quattro. Era un momento in cui il cinema americano trionfava, arricchito da una sapienza, da una raffinatezza e creatività narrativa che veniva dai grandi artisti in fuga dalla Germania, musicisti, attori, scrittori.

Ma questo nostro cinemetto racchio e girato male raccontava la verità con un istinto che non aveva nulla a che fare con la semplice sceneggiatura, con una forza che era passione umana violenta, capace di abbattere ogni risentimento verso un'Italia che era stata capace di allearsi con i nazisti.

Nella funzione del cinema e nella sua capacità di incidere sull'immaginario collettivo, cosa è cambiato da allora?

Il cinema italiano del dopoguerra ha avvertito il dovere di assumersi delle responsabilità di natura etica. La questione etica e la necessità di interrogarsi sulla funzione del cinema nella creazione dell'immaginario collettivo erano sempre presenti. Oggi purtroppo sia la televisione che il cinema si pongono poco o nulla questi problemi.

Quali erano i punti di forza del cinema italiano di quegli anni?

C'è un aneddoto che è diventato una metafora realistica. Si dice che i grandi tecnici del cinema americano quando videro le nostre opere, come *Paisà* di Rossellini, rimasero colpiti dalla fotografia in bianco e nero, in cui a volte il grigio sopraffaceva il bianco, e pensarono a grandi pittori, ai primordi della fotografia.

Poi qualcuno disse loro che in realtà quella pellicola era vecchia, era scaduta, quindi il formicolio di luci era un formicolio di

realità, di verità, di povertà, dato dagli scarsi mezzi tecnici di cui il cinema allora disponeva.

Mostrare la verità è qualcosa di ancora più complesso dell'immaginare. In quel momento storico – parlo degli anni che vanno dal 1948 al 1951 – la verità era totalmente presente in quei pochi filmetti che venivano fatti in Italia.

A quale scienza cinematografica poteva venire in mente, ad esempio, di fare un film su un evento come quello della seconda guerra mondiale e dargli il titolo di “Germania anno zero”? Quel portentoso cinema italiano metteva il naso anche in faccende che tutto sommato non lo riguardavano.

In realtà se hai una grande idea, una verità importante e un'anima grande, riesci ad inventare un cinema che sia in grado di esprimere.

Furio Scarpelli è giornalista, disegnatore e, per lo più in coppia con Age, autore e sceneggiatore cinematografico. Tra i titoli dei film di cui ha scritto il soggetto, la sceneggiatura e i dialoghi, *La banda degli onesti*, *I soliti ignoti*, *La Grande Guerra*, *I compagni*, *I mostri*, *Mafioso*, *A cavallo della tigre*, *Sedotta e abbandonata*, *Signore e signori*, *Tutti a casa*, *L'Armata Brancaleone*, *Brancaleone alle Crociate*, *In nome del Popolo Italiano*, *Dramma della Gelosia*, *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*, *La donna della domenica*, *Romanzo popolare*, *C'eravamo tanto amati*, *La terrazza*, *Ballando ballando*, *La Famiglia*, *Ovosodo*, *Il Postino*, *La Cena*, *Concorrenza sleale*, *N. Io e Napoleone*.

Il suo romanzo *Opopomoz* (Einaudi 2003) – da cui il cartone animato di Enzo D'Alò – ha ottenuto il Premio Elsa Morante per la Letteratura per Ragazzi (2004). Ha inoltre scritto il poema buffo in versi *L'Armata Brancaleone* (illustrazioni di Emanuele Luzzati, Gallucci Editore 2005), ispirato al film del quale è autore con Age e Monicelli.

Numerosi i riconoscimenti ottenuti, tra i quali un Leone d'Oro, un Premio Speciale del Festival di Cannes, quattro Nomination all'Oscar, tre David di Donatello, sei Nastri d'Argento, tre Premi Flaiano, due Grolle d'Oro.