Vasco Pratolini

Mal d'America

a cura di Goffredo De Pascale

Fernando Birri

© 2010 add *editore*, Torino
ISBN 978-88-96873-04-5
www.addeditore.it

add *editore*

Indice

Prefazione, *Goffredo De Pascale* 7

Mal d'America 25

Appendice 1
Canzone degli emigranti 135
Appendice 2
Payada di Martín Fierro e del Moreno 137

Titoli di coda 139

Prefazione

Una fredda notte dei primi d'aprile del 1877. Protetti dall'oscurità, alla spicciolata raggiungono la cascina arroccata nei boschi del Matese, appena fuori San Lupo, sul versante beneventano del massiccio. La riunione è operativa, la rivolta imminente, ci sono anche Carlo Cafiero ed Errico Malatesta. I contadini sono allertati, il parroco è dalla loro, il primo obiettivo è il Municipio: bisogna dare alle fiamme l'ufficio registri per cancellare gli atti di proprietà dei fondi e poter liberalizzare le terre.

Fuori nevica quando Salvatore Scota s'imbatte in un drappello di carabinieri: è disarmato e fugge verso i campi che coltiva, riuscendo a schivare fortunosamente i colpi di fucile delle forze dell'ordine.

È l'inizio dell'insurrezione anarchica tentata dalla Banda del Matese e fallita nell'arco di pochi giorni ed è il prologo di *Mal d'America*, la sceneggiatura – rimasta inedita per quasi mezzo secolo – su tre generazioni di italiani trapiantati in Argentina che Fernando Birri scrisse a metà degli anni Sessanta assie-

me a Vasco Pratolini. L'incontro del cineasta argentino con lo scrittore toscano risale a una quindicina d'anni prima, quando Birri studia al Centro Sperimentale di Cinematografia e per mantenersi a Roma dà lezioni di spagnolo e fa il corrispondente culturale per un quotidiano sudamericano. Dall'intervista con Pratolini nasce un'intesa che, nel momento più delicato dell'esistenza per entrambi, darà vita al sodalizio artistico: l'esilio politico di Birri in Italia nel 1964 coincide, infatti, con il clima di isolamento in cui si viene via via a trovare l'autore di *Metello* che poi, quasi ignorato, scomparirà il 12 gennaio 1991.

Birri, classe 1925, oggi vive tra Roma, Berlino, la natìa Santa Fe de la Veracruz e L'Avana, dove nel 1986 con Gabriel García Márquez, Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea – compagni di studio ai tempi del Centro Sperimentale – ha fondato la Scuola dei Tre Mondi: un istituto non governativo per la formazione cinematografica di studenti provenienti da aree economicamente depresse come l'Africa, l'Asia e l'America Latina.

Studiare cinema a Roma nel 1950 per Birri e gli altri aspiranti registi sudamericani significava invece immergersi nel neorealismo e venire a contatto con Roberto Rossellini, Vittorio De Sica (con cui Birri lavorò come assistente nel *Tetto*), Cesare Zavattini, Luchino Visconti e lo stesso Pratolini il quale aveva già collaborato con Rossellini per l'episodio

fiorentino di *Paisà* (1946) e nel 1949 con Suso Cecchi D'Amico e Visconti aveva ultimato il trattamento e la sceneggiatura di *Cronache di poveri amanti*, un film che Visconti dovrà rinunciare a realizzare e che girerà Carlo Lizzani nel 1953.

Dall'esperienza di quegli anni Birri capisce che il neorealismo, per un artista non italiano, non può essere un modello quanto piuttosto una chiave per scandagliare e interpretare la propria realtà. Ed è così che nel 1956 fonda la Escuela Documental di Santa Fe, il primo centro documentaristico dell'America Latina, e gira *Tire dié*, un corto su un gruppo di bambini che s'inerpica su di un ponte ferroviario per chiedere ai passeggeri del treno, in quel punto costretto a rallentare, di lanciare loro dieci centesimi. Seguono *Los inundados* (lungometraggio del 1961 su una famiglia di alluvionati che trova rifugio in un vagone fermo su un binario morto, ma per errore viene agganciato a un convoglio che farà il giro del Paese, Leone d'oro opera prima a Venezia) e *La pampa gringa* (1963), film che inducono Márquez a designare Birri come il grande padre del Nuovo cinema latinoamericano.

Tra le numerose attività, la Escuela Documental si preoccupa anche di ricostruire le vicende delle famiglie di origine italiana, recuperando una memoria storica degli immigrati. «Per anni», ricorda Birri, «siamo andati a bussare alle *chacras*, le abita-

zioni contadine disseminate nella pampa, raccogliendo le loro storie e convincendoli a prestarci le fotografie finite, spesso, in qualche vecchia scatola di cartone. Le portavamo alla Escuela, le riproducevamo e le catalogavamo assieme a materiali, stralci di episodi, racconti e leggende famigliari.» Nel 1962 le cose, bruscamente, cambiano: i militari depongono il presidente democratico Arturo Frondizi, Birri è costretto a lasciare il Paese, una mattina all'alba i soldati irrompono nella Escuela, la saccheggiano e la distruggono, l'ala sinistra del laboratorio Alex di Buenos Aires – dov'erano custoditi i negativi dei film realizzati da Birri e dai registi della sua generazione – viene data alle fiamme.

Birri si rifugia in Brasile, ma anche lì la situazione politica è tesa, cineasti come Glauber Rocha lavorano fra mille difficoltà, i militari, seguendo l'esempio argentino, vanno al potere con un colpo di Stato. Birri giunge in Messico dove rivede Márquez che gli confida che non scriverà più per il cinema, ma si dedicherà al romanzo.

La crisi economica è forte, lì come a Cuba, e le possibilità lavorative sono pressoché nulle. Dopo un anno di peregrinazioni, Birri decide di andare in Italia, il Paese degli avi in cui non immaginava di ritornare dopo gli studi. Suo nonno era giunto in Argentina alla fine dell'Ottocento, spingendosi nell'entroterra fin dove lo portò la strada ferrata: a

Santa Fe conobbe Giovanna, una bella ragazza nata a Sanza, un paesino del Salernitano, che sposò e da cui ebbe molti figli.

In *Mal d'America* cenni autobiografici di Birri s'intrecciano con fatti storici; lo stesso Malatesta nel 1885 si rifugiò in Argentina dove contribuì a fondare il primo sindacato nazionale, quello dei panettieri, chiamato Sociedad Cosmopolita de Resistencia y Colocación de Obreros Panaderos, e partecipò ai primi scioperi. Attraverso le vicende collettive di rifugiati ed emigrati italiani, viene raccontata inoltre l'evoluzione della società argentina, dallo sviluppo rurale alla nascita di una borghesia professionale metropolitana. Importante, inoltre, è il confronto culturale che va a innestarsi su quello ideologico con l'anarchia e il comunismo a contendersi la possibilità di creare una società più giusta, migliore. Non a caso nella sceneggiatura viene citato il *Martín Fierro*, il poema epico scritto nell'Ottocento da José Hernández che ripercorre le gesta di un *gaucho* che si batte per i diritti della sua gente sfidando la legge e finendo però per diventare un eroe nazionale.

L'Argentina di *Mal d'America* è anche il mondo nuovo dove ci si può rifondare e dove, per orientarsi, bisogna innanzitutto scoprire altre costellazioni, come la Croce del Sud avvistata da Salvatore e Maria Scota la prima notte trascorsa all'aperto.

Per Birri e Pratolini la sceneggiatura è terreno di confronto personale, stilistico e politico. Iniziamo dalle famiglie, il nonno paterno del cineasta era un contadino anarchico friulano, il padre, nato a Santa Fe, diventerà notaio; i nonni dello scrittore fiorentino erano socialisti, il babbo fa il commesso in un negozio di colori e poi il cameriere, la mamma la sarta. Perdono entrambi la madre da piccoli, i padri si risposano, ma loro manterranno forte il senso della famiglia perduta e il ricordo sarà un elemento fondamentale nella loro espressione artistica. Birri fa sempre partire il proprio cinema da una base documentale, Pratolini predilige la cronaca. Sul piano politico, infine, anarchico cosmunista (comunista cosmico) si dichiara il primo, comunista sempre più distante dal Partito comunista italiano il secondo.

Fin dai fatti d'Ungheria, lo scrittore prende subito nette posizioni. In *Questioni sul realismo*, rispose a un questionario di Franco Matacotta pubblicato in «Tempo presente» nel luglio 1957, dichiara: «Nei giorni d'Ungheria, come nei giorni della Resistenza e della Liberazione, tutta la carica dei nostri sentimenti era per l'Armata rossa, ma era bensì la nostra ragione che si ribellava, che condannava l'intervento, contronatura, di quei carri armati che sparavano contro quei partigiani ungheresi ch'eravamo noi in Ungheria. Così non bisognerà stancarsi mai di condannare, di far nostra la protesta, nel nome di Tibor Déry e dei suoi compagni oggi incarcerati in Ungheria, nel nome di Harich e dei suoi compagni oggi incarcerati nella Germania orientale. Questo non significa passare dalla parte di Franco e delle sue galere, dalla parte della Commissione per le attività antiamericane, dalla parte del Santo Uffizio e dei suoi organi italiani di censura; significa sostenere il socialismo denunziandone gli errori, i delitti quando accadono; non *dopo*, ora». Il dopo è in corsivo!

Le prime critiche mosse a Pratolini, intellettuale tutt'altro che organico, le aveva già avanzate ai tempi di *Metello* Alberto Asor Rosa che nel corso degli anni eserciterà nei confronti dello scrittore una costante, inesorabile denuncia di carattere politico ammantata di analisi letterarie. Il docente universitario, che dopo aver militato nelle fila del Pci ha fondato e coordinato la Camera di consultazione della sinistra naufragata nel 2006, non usa mezzi termini e parla di «fallimento estetico», «delle componenti più autentiche della sua ispirazione letteraria, messe ora in difficoltà da una necessità di prospettiva ideologica e storica» e minate dalla «tendenza all'idillio, l'intromissione continua di elementi autobiografici, […] la scarsa penetrazione delle molle reali della storia».

«Con Pratolini», riprende Birri, «abbiamo discusso a lungo più che dell'utopia o del comuni-

smo, della realtà comunista. Da bravo maledetto toscano, come si sarebbe definito, avrebbe detto: "Non dimenticate che sono nato in via del Corno…", e io, in quella pausa, ancora oggi colgo un'amara delusione nei confronti di un'utopia comunista, con una precisa attribuzione degli sbagli. Mai dichiarati però, mai enunciati, senza mai puntare il dito. Insomma, a buoni intenditori poche parole. Lui ti guardava di traverso e tu avvertivi che aveva capito tutto: il gioco, l'antigioco, il controgioco; tra l'altro era passato dalla glorificazione, dal successo letterario ed economico, all'esecrazione, al disprezzo e al silenzio. Dal suo sguardo veniva fuori più di quanto non dicesse con le parole. Ti lasciava intuire che non condivideva le scelte del Partito comunista. E più avanti si andava e più lo sentivo in disaccordo con quel modo di gestire il potere.

«Quando abbiamo iniziato a impostare il lavoro di *Mal d'America* ci vedevamo di solito il pomeriggio. Vasco lavorava molto la notte. Dormiva la mattina fino a tardi e dopo pranzo, fino alle 6 o le 7 di sera, lavoravamo insieme. Poi si usciva, si andava a prendere i giornali. Una sera Vasco acquista i soliti quattro o cinque quotidiani e prende a sfogliarli subito. Io ero fermo un po' dietro di lui, di corporatura non grande ma solida, col piccolo cappello sportivo in testa e una sigaretta sempre accesa tra le labbra. Curiosamente, non si soffermava sulle prime

pagine, su quelle politiche o di cultura, ma andava diritto alla fine, alle pagine economiche. Ebbene, a un certo punto si gira e mi dice: "Guarda, il gioco è fatto!". Mi indicò la notizia della fusione tra la Montecatini e la Edison: la nascita della Montedison.

«Pur intuendo qualcosa quella frase mi sembrò esoterica. Ciò che invece mi fu chiaro è che in quel momento stava analizzando il futuro dell'Italia dalle notizie di borsa. E lui, come trovando conferma alle proprie supposizioni, aveva capito che la privatizzazione delle aziende statali e tutte le operazioni economiche dei grandi gruppi privati della finanza italiana che hanno segnato questi ultimi decenni, e ancora continuano a segnarla, venivano preannunciate in quel titolo. Forse perché leggeva la notizia "col senno di poi" – un'espressione che ho imparato da lui – tanto aveva la capacità di darle un passato e, contemporaneamente, di proiettarla verso il futuro. Qualche volta, un po' ironicamente per contrastare la mia malinconia, mi sono detto: meno male che non ha visto gli anni Novanta. Tra l'altro, tanta gente prima gli ha fatto la corte, ha iniziato carriere universitarie studiando le sue opere, e poi gli ha voltato le spalle definendolo con distacco uno scrittore populista, salvo poi ravvedersi troppo tardi.

«Anche Vasco ha vissuto, con sofferenza e caparbio orgoglio, una sorta di esilio, si considerava un tassello marginale di un grande e perverso puzzle

sociale, istituzionale e partitico, senza così anteporre mai il suo vissuto personale a quello collettivo. Era disincantato e mosso da una grande curiosità intellettuale. La nostra affinità era fondamentalmente territoriale nel senso di essere entrambi stranieri, ospiti, messaggeri non ascoltati. Il suo disincanto invece, non l'ho mai condiviso: non corrispondeva al mio vissuto. Comunque, anche lui rifiutava la mia verità. Tutti e due non ci accettavamo nelle nostre visioni del mondo che erano addirittura contrapposte; ma ognuno sentiva che in fondo in fondo nell'altro c'era anche una parte della propria verità negata. E quindi il nostro rapporto era dettato dal bisogno di conoscenza, oltre quella personale. In definitiva, quello che ognuno tentava di capire attraverso le nostre "cronache" era la storia.

«Da tempo avevo in mente *Mal d'America* e gli chiesi se era interessato a scriverne 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. Poi aggiunge: "… però ho poco tempo perché ho molte altre cose da fare", con un atteggiamento da toscanaccio che non riesce a scrollarsi la crusca di dosso, anche se è capace di giocarci. Concordammo che io avrei messo giù degli appunti e lui li avrebbe poi rivisti. E in fondo il lavoro è andato avanti così. Parlavamo, io annotavo tutto ampliando degli spunti e la sera gli consegnavo il ma-

teriale. L'indomani mi faceva trovare una paginetta, una paginetta e mezza. Dopo la sinossi, con lo stesso metodo, abbiamo affrontato la sceneggiatura. E proprio in quel periodo ce ne andammo nella sua villetta di Val d'Arno.

«Erano trascorse tre settimane, quando una sera mi chiama. Io ero ancora sveglio, nella mia camera. La cosa era strana perché di solito quando lui lavorava non voleva essere disturbato. Allora entro e mi dice: "Ho finito il libro. Ti leggo l'ultimo capitolo".

«Era *Allegoria e derisione*, un romanzo pieno di trovate che fra l'altro è intramezzato da una piccola favola con un circo dove tutti gli animali, gli equilibristi, i domatori eccetera, altri non sono se non una metafora del fascismo. Mi spiegò con nomi e cognomi chi era ognuno: un'invenzione letteraria stupenda, precorritrice di stili e generi che è passata più o meno inosservata.

«Questo per dire che *Mal d'America* nasce come una sorta di simbiosi postneorealista. Praticamente, siamo partiti da un'impostazione neorealista – e non poteva essere diversamente – ma nello stesso tempo eravamo molto inclini alla trasgressione che ci avrebbe offerto altri traguardi. C'è un episodio, in particolare, che un neorealista non avrebbe mai accettato. Tra i personaggi della sceneggiatura ce n'è uno, Rosario, della generazione intermedia – quindi figlio di italiani, ma nato in Argentina – che vive an-

cora proiettato verso l'Italia e quando – com'è veramente accaduto – nelle *colonias* degli immigrati arriva la notizia dello scoppio della prima guerra mondiale, si arruola e parte per difendere il tricolore. Il suo rapporto con l'Italia è costruito solo attraverso il lontano ricordo dei parenti… eppure si imbarca.

«Passa il tempo, non si hanno sue notizie e una notte – la pampa verde dove vivono il fratello Antonio e il resto della famiglia è spazzata da un temporale – la sorella insonne è in cucina a rammendare, sente il fragore di un tuono, vede aprire la porta e sull'uscio comparire il cadavere decomposto di Rosario in uniforme che la guarda, senza parlare. A un tratto un altro fulmine rischiara la porta sbatacchiata dal vento e la sagoma scompare. Poco dopo, dal fronte arriverà la notizia della sua morte.

«Questa è una scena che sarebbe impensabile in chiave neorealista. La sceneggiatura ha uno stile simbiotico, capace di fondere alla realtà l'elemento visionario. È raccontato molto per immagini, con pochi dialoghi. Pratolini era un grande spettatore di cinema. Ci andava quasi tutti i giorni, sempre alla prima proiezione e generalmente da solo. Qualche volta lo accompagnava Cecilia sua moglie. Era nata a Napoli, ed era una donna con una personalità bellissima, friccicosa. Tutto ciò che per Vasco era travaglio, sofferenza, incubo, per lei era ironia. La profondità tagliente di Vasco lo portava alla "costanza

della ragione", mentre Cecilia aveva la capacità di sdrammatizzare ogni cosa e di prendere tutti un po' per i fondelli… e tra loro c'era un rapporto schietto: sempre polemico, ma di chi si vuole un gran bene.

«Comunque, riprendendo il discorso, quando scriveva una sceneggiatura lui pensava al cinema. Tra gli sceneggiatori che ho conosciuto è uno di quelli che non hanno mai lavorato a un film pensando di fare della letteratura. Ciò non vuol dire che le sceneggiature non fossero ben scritte, anzi. Ricordo che all'inizio – quando pensavamo al progetto e le idee venivano un po' per conto loro – si diceva: facciamo una bella cavalcata nella pampa, così incontreremo i personaggi.»

Ed è proprio la capacità di tratteggiare personaggi e intrecci interpersonali che Pratolini mette in campo, oltre all'enorme bagaglio umano già raffigurato nella sua opera, come il funerale di Quinto, l'operaio comunardo, descritto in *Metello*.

Pratolini inoltre ha già lavorato alla sceneggiatura di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) ed è stato cinematograficamente consacrato nel 1962 con *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini, il film Leone d'oro a Venezia, tratto dal suo romanzo omonimo che lui stesso adattò lavorando al soggetto e alla sceneggiatura. Di quell'anno è anche *Le quattro giornate di Napoli* diretto da Nanni Loy, al cui soggetto collabora lo scrittore.

Mal d'America si sviluppa in tre momenti: i nonni, i padri, i figli. Il lavoro è duro, ma la terra è fertile. Bisogna fare i conti con le Compagnie che gestiscono i fondi e fissano il prezzo dei raccolti, e con le locuste.

«Ricordo l'odore acre dell'aria poco prima che il cielo venisse oscurato dal loro arrivo segnato da un rumore sordo», racconta Birri. «Era un incubo che rivivevo nel sonno. Le donne e i bambini agitavano lenzuola e sbattevano coperchi nel vano tentativo di tenerle lontane dal grano. Gli uomini cercavano di circoscrivere lo scempio dando fuoco al campo su cui i famelici insetti si erano posati. Poi, in un silenzio agghiacciante, non restava altro da fare che rinchiudersi in casa e aspettare.» Salvatore Scota propone ai contadini di consorziarsi; la replica delle Compagnie non tarda ad arrivare per mano di uno sgherro che lo pugnalerà in pieno sole. La moglie Maria crescerà da sola i figli. Antonio, il maggiore, rileverà una fonderia migliorando le condizioni famigliari, si sposerà e suo figlio Matese studierà fino all'università.

Agli inizi del 1966 la sceneggiatura è pronta. Fernando Birri, che nelle intenzioni del progetto sarà anche il regista, spiega nella *Premessa* che non realizzerà un film melodrammatico come *Passaporto rosso*, girato nel 1935 da Guido Brignone, né uno dai risvolti psicologici come *America America* (*The*

Anatolian Smile) diretto da Elia Kazan nel 1963. Lo stile sarà piuttosto quello già sperimentato nella *Pampa gringa* (1963) dal cineasta italo-argentino il quale, a detta di Georges Sadoul, è capace di far convivere nei suoi film Méliès e Lumière, la fantasia sfrenata e la ricerca tecnica. Birri scrive inoltre: «Si intende 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…»

Il paesaggista argentino Juan Carlos Castagnino – al quale Birri l'anno successivo dedica il documentario *Diario romano* – realizza lo *story-board* (anch'esso finora inedito) inserendo su tavole 50x70 fotografie e documenti salvati dallo stesso cineasta durante la fuga.

A Marcello Mastroianni, che all'epoca aveva creato una casa di produzione, Birri chiede una partecipazione finanziaria al film. L'attore accetta, Birri si accinge a partire per Baires alla ricerca di altri partner. «Una settimana prima», ricorda, «al telegiornale Arrigo Levi dà la notizia: "Il presidente Arturo Illia è stato destituito da un colpo di Stato militare".»

È la fine di giugno del 1966. Annullato il viaggio, la sceneggiatura finisce in un cassetto. Birri ritornerà in Argentina soltanto nel 1985; dieci anni dopo la città natale gli dedicherà una fondazione per la

conservazione delle sue opere e per lo sviluppo delle arti multimediali.

Pratolini pubblica *Allegoria e derisione*, il cui protagonista – uno scrittore – annota: «Mi sento in una gabbia (che è il mio Paese, la sua umanità e la sua cultura e insieme è la mia anima, il mio corpo) dalle sbarre ricoperte di apparati carnevaleschi e di luci; e dentro, coi piedi nel letamaio, asfissiante, mortale, io vi sto aggrappato, stordito da queste esalazioni, accecato da quei colori e quella luminaria, impedito ad 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. E tra questa miseria, si adatta la mia vita».

E poi aggiunge: «Tuttavia credo di poter dire, non ancora dimostrare, che uomini di transizione quali siamo, con un piede nel mondo debellato e l'altro in quello futuro, in quest'interregno che dovrà nuovamente chiamarci a sparare, o mai più, si può essere romantici e rivoluzionari, decadenti e positivi, vincitori e vinti. La nostra disperazione può nascere singolarmente da traumi privati, ma nella sostanza delle cose è dovuta alla costante ambiguità in cui ci siamo realizzati».

È sempre più evidente il percorso, coraggioso, intrapreso dallo scrittore fiorentino. Un percorso che gli costerà aspre critiche e l'inizio di un lento

isolamento che porterà perfino la Mondadori, la sua casa editrice, a non pubblicare mai il terzo volume dei Meridiani curato, come i precedenti, in modo ineccepibile da Francesco Paolo Memmo, e addirittura nel gennaio del 1988 a dichiarare attraverso l'ufficio stampa al sottoscritto che voleva contattare lo scrittore che non era possibile perché Pratolini era morto.

Eppure il suo ultimo romanzo, *Il mannello di Natascia*, che rompe un lingo periodo di silenzio, è del 1985; e nell'87 da *Lo scialo* viene tratto uno sceneggiato televisivo. Sul fronte cinematografico cinque dei suoi libri hanno avuto versione cinematografica: *Cronache di poveri amanti* (1954) di Lizzani, *Le ragazze di San Frediano* (1955) e *Cronaca familiare* (1962) per la regia di Zurlini, *La costanza della ragione* (1964) diretto da Pasquale Festa Campanile e *Metello* (1970) per la regia di Mauro Bolognini; ma il suo ultimo lavoro per il cinema risale al 1972 quando collabora alla sceneggiatura di *La colonna infame* (1973), di Nelo Risi, tratto dall'omonimo saggio storico di Alessandro Manzoni.

L'epilogo del film. Nel 1919 Antonio decide di spedire il figlio Matese – studente irrequieto e assertore della riforma universitaria, e dalla vita sentimentale turbolenta – a Napoli per fargli completare l'istruzione presso l'ateneo federiciano.

Il ragazzo è a Buenos Aires la mattina del 9 gen-

naio, in attesa di imbarcarsi sul Southampton che lo porterà nella terra del nonno.

C'è un clima di tensione nella città in cui si stanno preparando le esequie di cinque operai uccisi dalla polizia intervenuta per reprimere il primo sciopero generale organizzato dai lavoratori metallurgici. A questo punto la sceneggiatura prevede uno stacco: immagini tratte da videogiornali mostrano in rapida sequenza il colpo di Stato del generale Uriburu, il peronismo, la seconda guerra mondiale, la democratica elezione del presidente Frondizi, le considerazioni sul futuro del Paese di un *guerrillero*, un contadino, un operaio e un intellettuale. Nuovo stacco.

Durante il funerale sono scoppiati dei tafferugli, la polizia ha cercato di disperdere i 1500 manifestanti. Matese è tra questi, si è unito al corteo, è riuscito a seminare nei vicoli del porto un paio di militari che lo inseguivano e adesso assieme a un gruppo di operai sta rovesciando un carro e accatastando oggetti al centro di una strada. Qualcuno gli passa un fucile, il ragazzo l'impugna e s'innalza sulla barricata. Fermo immagine. Scorrono i titoli di coda.

Goffredo De Pascale

Mal d'America

Sceneggiatura di
Fernando Birri e Vasco Pratolini

da un soggetto di Fernando Birri

Premessa

Allo scopo di rendere subito chiaro al lettore lo spirito e il significato della presente sceneggiatura, si ritiene utile illustrare sommariamente che genere di film si intende girare.

Un film, in primo luogo, dichiaratamente «elementare», che tradurrà in tante sequenze i momenti fondamentali della storia raccontata, come brevi, folgoranti capitoli di un romanzo popolare. Per la comprensione dei dati variamente storici o insostituibili nella cronaca del tempo, si pensa di ricorrere a frammenti di attualità dell'epoca, a vecchie fotografie, a cartoni con leggende esplicative (soluzione già sperimentata dallo stesso regista nel suo documentario *La pampa gringa*). In tal modo si sintetizzeranno interi periodi storici e i lunghi balzi delle vicende raccontate, senza che esse perdano la loro coerenza ed emotività. Detto in due parole, si intende realizzare *un film storico che parli al presente*. Come se viaggi, speranze, morti, lavoro, amore, nascite, tradimenti, rivoluzioni, sconfitte, ribellione e

cioè tutte le avventure in cui venne coinvolta l'immigrazione italiana in Argentina, dalla fine dell'800 ai primi del '900 si fossero svolti sotto gli occhi di una macchina da presa della televisione. Quindi in ripresa diretta, col senso finale di un grosso «reportage», intere scene girate con la «camera» a mano eccetera.

In secondo luogo, restando implicito un giudizio storico, si intende rappresentare e demistificare, senza retorica patriottica, senza personaggi manichei, senza facili moralismi, una realtà di per sé drammatica, innegabilmente positiva, e affascinante. La chiave del film è ugualmente distante dal lacrimoso romanticismo di *Passaporto rosso*, quanto dal tradizionale psicologismo di *America America*. 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».

Cartone di presentazione della casa produttrice

Pianola da cinema muto

Sfilano le immagini del prologo (fotografie fisse, invecchiate, come tanti quadri di un fumetto):
Le montagne coperte di neve del Matese, in Campania, all'alba.
Sovrimpressione: San Lupo nel Matese, 1877.
In primo piano, avvolti nei mantelli due uomini barbuti consultano una carta geografica.

Canto anarchico a una e più voci

Davanti a una casupola solitaria e cadente interrogano un contadino che, seguito dai due figlioletti, sta caricando il suo somaro.

Il giovane contadino li scruta con occhio duro e attento.

Sua moglie, con una bimbetta in braccio, offre da bere ai due forestieri.

Il contadino parte con il somaro, seguito dai due uomini avvolti nei mantelli.

In mezzo al bosco, i due forestieri e il contadino, che dà un fischio secondo un segnale convenuto.

Tre uomini, emersi dal folto del bosco, abbracciano i nuovi venuti.

Quella sera, davanti alla taverna Jacobelli, un gruppo di anarchici cospira e prepara l'insurrezione contadina. Tra questi, i nuovi arrivati e il contadino.

Parla uno dei capi. Sovrimpressione del nome *(come nei servizi televisivi)*: Cafiero.

CAFIERO
«Le idee, ha lasciato scritto Pisacane, non risultano dai fatti, ma questi da quelle. Cioè i fatti nascono dalle idee.»

I cospiratori ascoltano. Tra loro sono alcuni contadini del luogo.

CAFIERO
«E il popolo non sarà libero quando sarà educato, ma sarà educato quando sarà libero.»

Parla uno dei nuovi arrivati, che è il secondo dei dirigenti. Sovrimpressione del nome: Malatesta.

MALATESTA
E Bakunin: «Noi dobbiamo fare senza stancarci mai, dei tentativi rivoluzionari, anche se dovessimo essere battuti una, due, dieci, venti volte».

Immagini d'attualità di movimenti popolari.

MALATESTA
«Ma se la ventunesima il popolo ci appoggia e prende parte alla nostra iniziativa, noi saremo ripagati di tutti i sacrifici che avremo sopportato.»

Notte piena.
Il giovane contadino torna a casa attraverso il bosco. Quattro carabinieri lo spiano.

I carabinieri avanzano circospetti nel bosco.

Inavvertitamente, uno dei carabinieri inciampa in uno degli anarchici (il secondo dei nuovi arrivati) che dorme per terra, davanti alla taverna Jacobelli.

Il carabiniere spara.

Sparatoria

L'anarchico risponde con la pistola.

Fuoco serrato tra gli anarchici della taverna Jacobelli e i carabinieri.

Il giovane contadino esce sulla porta di casa impugnando un fucile da caccia.

I carabinieri si ritirano. Ne è rimasto uno sul campo.

Gli anarchici organizzano le fila, i muli, le provviste. Partono.

Suono di cornetta

Il giovane contadino raggiunge la colonna. È l'alba.

Gli anarchici, seguiti da gruppetti di contadini, lanciano i registri dalle finestre di un municipio e vi appiccano il fuoco.

Cafiero, nella piazza di Letino, parla al popolo.

CAFIERO
… E instauriamo la rivoluzione sociale. Vittorio Emanuele II è decaduto e il popolo è sovrano!

Oltre all'incendio dei registri comunali, vengono distribuiti i fucili della guardia nazionale, accette, scuri.

Ora è Malatesta che parla, arrampicato sul basamento di una colonna sovrastata da una croce.

MALATESTA
Niente più padroni e miserabili! Niente più tasse e balzelli! La terra a chi la lavora! La proprietà non è più di nessuno perché è di tutti!

Le armi passano di mano in mano.

UNA VOCE DALLA FOLLA
Facciamola subito la spartizione di queste terre!

Cafiero, il petto attraversato dalla fascia di comando, riprende la parola (*parla in dialetto*).

CAFIERO
Noi anarchici vi abbiamo portato la libertà… Voi contadini sappiate difenderla! Gli anarchici devono continuare nel cambio della liberazione, verso i paesi vicini…

I contadini ascoltano esaltati, gioiosi.

CAFIERO
I fucili e le scuri ve li avimo dato, i cortelli li avite. Se volite facite, e se no vi fottite.

Il vecchio parroco di Letino, don Raffaele Fortini *(sovrimpressione del nome)* gli fa eco:

PARROCO DON FORTINI
Parrocchiani, vi spiego io questo Vangelo… costoro, venuti a portare la rivoluzione sociale, sono i veri apostoli mandati dal Signore per precisare le sue leggi, ascoltateli.

Il giovane contadino, sua moglie e i tre bambini, pigiati in mezzo alla folla, lo ascoltano.

La colonna degli anarchici prosegue la marcia, a mezza montagna. C'è già la neve.

Occupano il paese di Gallo. Nuovi falò nuovo accalcarsi di folla *(visti attraverso le lenti di un binocolo)*.

Dall'alto, il comandante del drappello di carabinieri guarda con il binocolo.

Su una mappa, il comandante segna i contorni dell'imboscata.

I carabinieri inseguono la colonna degli anarchici, che sorpresi dalla neve in cui affondano fino alle ginocchia, si disperdono cercando di mettersi in salvo.

Malatesta si rivolge al giovane contadino e gli ordina:

MALATESTA
Salvatore, torna a casa! Torna fra la tua gente e mantieni vivo tra i boschi l'ideale della rivoluzione sociale finché potrai, poi arrangiati. Verrà il giorno…

Il volto estenuato ma indomabile di Malatesta.

Il viso di Salvatore che lo guarda fissamente mentre quegli si allontana.

Una pattuglia di carabinieri gli intima:

CARABINIERI
Alto là!

Salvatore fugge di gran corsa. I carabinieri gli sparano dietro

Spari

Salvatore cade.

Un carabiniere, facendosi avanti s'inginocchia e aggiusta la mira.

Salvatore si rialza.

Si mette al riparo dietro un albero.

I carabinieri gli sparano addosso.

Salvatore salta un dirupo.

Si mette in salvo, in direzione di San Lupo.

I carabinieri avanzano sparando sugli anarchici, ormai vicini.

Pratolini – Birri

Più in alto, nella neve fino al petto, Malatesta procede faticosamente, deciso a non arrendersi.

Coro anarchico, in crescendo

Pianola

Come proiettati da una lanterna magica, i titoli di testa del film:

Mal d'America

E i nomi del cast *(tra una lastra e l'altra, sono intercalati disegni allegorici: per esempio, una cornucopia da cui un putto rovescia fiori, frutta e messi)*. Nell'ultimo titolo si legge:

I
I Nonni

Passa ora sullo schermo una lastra con l'immagine del porto di Buenos Aires e la città nello sfondo. Sovrimpressione: Buenos Aires, 1880.