

LUCIA CARDONE

Leonardo Sciascia, «Questo non è un racconto». Scritti per il cinema e sul cinema

Fin dall'azzurro carta da zucchero della copertina Adelphi, elegantemente ruvida, la raccolta degli inediti (o sparpagliati) scritti di cinema di Leonardo Sciascia, appena pubblicata per le cure di Paolo Squillacioti, promette riflessioni profonde, segnate dal tempo e venate di nostalgia. Non per la facile ricorrenza del centenario della nascita dello scrittore, ma per il suono cristallino di queste pagine che, seppure nella frammentarietà delle carte ritrovate, investono chi legge con la forza intatta di un pensiero tenace e tenacemente eretico, lontano da ogni ritualità e conformismo, compresi quelli innescati dal profluvio degli anniversari. Negli ultimi tempi, infatti, si sono moltiplicate le occasioni celebrative, in una sorta di perdurante conversare nel quale l'immagine – o meglio l'ombra – dello scrittore sembra aleggiare come un imbronciato invitato di pietra. Perlomeno questa è la mia impressione di lettrice di Sciascia: avverto con precisione la distanza e finanche l'estraneità dell'incedere sinuoso e implacabile del suo ragionare rispetto a qualsiasi tentativo di 'canonizzazione', pur condotto in affettuosa buona fede.

In questo scenario, la smilza silloge di testi sul cinema, meticolosamente ordinati da Squillacioti, con mano leggera ma rigorosa, ha il non piccolo merito di restituire per intero la figura di Sciascia, il suo sguardo lucido, originale, e insieme i suoi puntigli, le arricciature, si potrebbe dire, di una visione del cinema e del mondo pertinacemente orientata. Così ritroviamo, nel frusciare delle pagine, la forma mobile del rapporto che ha legato lo scrittore allo schermo: dall'amore, precocissimo, per le storie di celluloidi, al disamore, sopraggiunto verso gli anni '60 a intiepidire e addirittura a raggelare un sentimento profondo ma divenuto inservibile, irrimediabilmente freddo; dal sogno giovanile di misurarsi con la regia e con la sceneggiatura, all'infiltrarsi, quasi uno sgocciolare, delle immagini filmiche nel tessuto visuale e narrativo della sua scrittura romanzesca; dall'agone cinematografico frequentato come campo di azione politica, agli interventi dell'intellettuale che non manca di partecipare al dibattito suscitato da certe pellicole, e segnatamente da quelle tratte dai suoi racconti, con lampeggiante *vis* polemica.

A confermare la persistente inclinazione verso lo schermo e il vago, intermittente, desiderio di Sciascia di confrontarsi con la scrittura tecnica, il libro si apre con due soggetti inediti che offrono una robusta ossatura di accadimenti, di immagini, di idee cinematografiche e di indicazioni di regia per altrettanti film, che poi non sono stati realizzati. Avrebbero dovuto essere due storie di mafia, ambientate in una Sicilia assolata e tuttavia tenebrosa, messa in scena per la macchina da presa 'ideologicamente civile' di Carlo Lizzani, il primo (*Per Carlo Lizzani*, pp. 13-26); e il secondo per lo sguardo di Lina Wertmüller, alla quale la peculiare qualità del soggetto, che sovverte intimamente gli stereotipi di genere in materia di remissività e coraggio, sembra riconoscere la capacità di restituire le pieghe del sentire nel corpo sociale, mischiando virtù



private e vizi pubblici (*Per Lina Wertmuller*, pp. 27-32). Ma il caso più affascinante è di sicuro il terzo scritto, anch'esso inedito, datato all'altezza del 1972, presentato come un bizzarro dialogo che ha per tema il soggetto di un film di Sergio Leone; o forse, più esattamente, ci troviamo di fronte a un soggetto cinematografico che assume la forma di una sapiente conversazione incentrata su quel medesimo film che si va scrivendo (*Per Sergio Leone*, pp. 33-55). Lo scambio, fin dalla cornice filosofica esplicitata dalla citazione di Diderot, mostra subito la sua raffinata e ironica metadiscorsività, inaugurandosi con la negazione enigmatica che dà il titolo alla intera raccolta: «*Questo non è un racconto*».

Oscuramente connesso al celebre regista e alla genesi di *C'era una volta in America* (1984), il testo, la sua natura e i rapporti con la pellicola girata dodici anni più tardi si situano in uno spazio ambiguo, denso di rifrazioni e di assonanze, che chiama alla esplorazione e però resta inconoscibile. È utile, ma tutt'altro che risolutiva, la ricostruzione della vicenda ipotizzata da Squillaciotti nella sua *Nota*, dove – appoggiandosi ai ricordi di Vincenzo Consolo, già filtrati da Andò e da Catalano – riferisce di una lunga telefonata fra lo scrittore e il regista, di un contratto per la sceneggiatura manchevole soltanto della firma e di un pranzo disastroso in un ristorante di Palermo, che raggiunge l'apice dell'imbarazzo quando Sciascia abbandona la tavola e Leone, senza concludere il pasto né l'accordo per il film. La distanza incolmabile fra l'umbratile intellettuale siciliano e il cinematografaro ciarliero, conforme alle posture più fastidiose di Cinecittà, sarebbe dunque la causa del fallimento del loro incontro creativo.

Eppure, leggendo questo soggetto che non somiglia a un soggetto, e ripensando alla storia di *Noodles* (Robert De Niro) rimandata dallo schermo, viene da pensare che la relazione fra il regista e lo scrittore sia stata più articolata e proficua, a partire forse dalla lettura condivisa di *A mano armata*, il romanzo autobiografico di Harry Grey da cui *C'era una volta in America* trae spunto. Difatti, sono sottili ma ineludibili i fili che stringono il testo di Sciascia, malamente naufragato, e il film che poi ha preso vita. Per dar conto di una intuizione generata dalla serie minuta di risonanze e immagini colte qua e là, in guisa di fotogrammi nascosti nelle anse della scrittura, accennerò soltanto a due elementi. Per cominciare vorrei segnalare l'andirivieni memoriale che innerva la struttura narrativa, ponendo in primo piano – accanto ai fatti, ai personaggi e alla avventurosità gangster della trama – l'essenza stessa del tempo e del suo ondivago fluire, con guizzi d'infanzia a fiammeggiare nella maturità: «nel film dovrebbero esserci continui scarti tra memoria e attualità, tra il 1925 e oggi [...] bisognerebbe mettere a punto questi ingressi della memoria [...]. Quanti sono? [...] dobbiamo far vedere da quale mondo, da quale ambiente, da quale educazione sentimentale [...] il nostro eroe proviene» (p. 34 e p. 44).

Inoltre, mi sembra opportuno ricordare il gioco di svelamento finale, l'autentica *masquerade* nella quale il protagonista incontra l'amico di un tempo, sorprendendolo nella sua villa lussuosa, «con la faccia inceronata: calmo; sicuro; sotto una doppia maschera [...]. Momento suggestivo [...] tutto falso, tutto teatrale... e arriva la morte» (p. 54).

Occorrerebbe una indagine insieme spericolata e ragionevole, alla maniera di Sciascia e delle sue immaginifiche ricostruzioni storiche, per delineare la intricata ragnatela che si protende tra questo stravagante soggetto e *Once Upon a Time in America*. Invece, ci si dovrà contentare del mistero e del senso di sospensione che scaturiscono dalla lettura di questo e degli altri scritti sul cinema ora pubblicati, ché tutti, in modi e misure variabili, portano con sé la stretta incompiutezza del frammento, consegnandoci i dettagli, talvolta splendenti, di un quadro totale impredicabile, destinato a sfuggirci per sempre. Ciò nonostante, nel loro insieme, i brani proposti da Squillaciotti – gli inediti e i contributi disseminati nelle sedi più disparate – riescono a illuminare la silhouette dello scrittore di fronte o nei pressi dello schermo, rischiarato dal bagliore incostante del proiettore, e ripreso da angolazioni desuete.

Il ritratto che ne emerge è quello di uno spettatore appassionato, custode orgoglioso di



memorie antiche, fragranti, e popolate delle immagini eloquentissime – ma mute – dei primi film veduti da ragazzino nel cinematografo di Racalmuto. Il ricordo di quando Chaplin era semplicemente Charlot, scritto nel 1977 dopo aver appreso la notizia della sua morte, si riallaccia al godimento della «farsa» finale, come venivano definite, con tenera pomposità, le «comiche» nei programmi di sala paesani. Con lui, rammenta Sciascia, si rideva «fraternamente», senza la ferocia di cui dice Bergson, sentendosi dalla parte dei buoni, dei fragili e degli sfortunati; tanto che, per suggellare un commiato che pare impossibile, lo scrittore richiama il cappello rotante e «i passettini sghembi e veloci» di Chaplin durante una visita ai carcerati, ai quali si rivolge con sorniona complicità: «Coraggio, ragazzi, se noialtri siamo liberi, è perché ancora non ci hanno pescati» (*Con lui si rideva come fratelli*, pp. 91-92).

Sono numerosi e attraversati dal baluginare vivido delle immagini in movimento, che corrispondono ad altrettanti scatti del pensiero, parafrasando lo studio di Maria Rizzarelli (*Sorpreso a pensare per immagini. Leonardo Sciascia e le arti visive*, Pisa, Edizioni ETS, 2013), gli scritti dedicati alla scomparsa di divi o personalità del mondo del cinema. Fra tutti spicca quello tributato a Gary Cooper, uomo della frontiera e «ultimo simbolo dell'altra America, dell'America che abbiamo amato [...] l'America primo amore di Soldati, l'America di Vittorini, di Pavese, di Pintor» (*I miti del cinema*, pp. 71-75). Gli occhi chiari e il passo dinoccolato del protagonista di *Mezzogiorno di fuoco* (F. Zinnemann, 1952) ritornano in queste pagine come potenti indicatori di storie e di Storia, nel loro intrecciarsi e quasi fondersi, in sovrapposizione, con le lunghe leve del sergente della divisione Texas che, nella lontana estate del 1943, entrava da liberatore nel borgo siciliano, come un «cow-boy chiamato | alla polvere e al sangue dell'Europa; | un angelo caduto, un mito esausto | lungo le strade di morte e miseria» (*Gary Cooper*, pp. 59-60).

Che il rettangolo dello schermo, con le sue evanescenze, ammicchi alla sparizione e al desiderio di trattenere presso di sé le fattezze, i sogni e le tracce di chi non è più è testimoniato non soltanto dagli scritti di congedo e dai ritornanti echi pirandelliani, ma anche dal ricorrere del motivo del funerale. Comincia dal più celebre, quello di Valentino – evocato per via letteraria attraverso Dos Passos nella traduzione di Pavese – con i disordini, l'impazzimento della folla e gli indicibili eccessi che tanta parte hanno avuto nella costruzione del divismo hollywoodiano (*L'alfabeto delle stelle*, pp. 99-104); e prosegue, lungo il filo della cinefilia, con le sobrie esequie dell'amatissimo Clair, così lontane eppure così vicine alla corsa folle del carro funebre trainato da assurdi cammelli in *Entr'acte* (R. Clair, 1924), di cui gli sovviene il paradossale *ralenti* e la smisurata accelerazione, sorta di *danse macabre* surrealista scatenata dalla 'dinamite dei decimi di secondo' (*Il congedo da Clair. Un'ultima ironica sequenza*, pp. 93-95). Il rito pare concludersi, infine, con le lapidee parole di commiato rivolte a Eric von Stroheim, ordinate «sotto specie di rimpianto, di malinconia e nostalgia, di struggimento per una perduta felicità» (p. 107), che saldano la maschera del regista *maudit* – «disertore dell'imperiale e regio esercito austriaco» (p. 109) ma impareggiabile nell'indossare l'uniforme da ufficiale per la cinepresa di Renoir – al mito del cinema stesso, entrambi poeticamente dissolti nel nero vellutato di un *fondu* d'altri tempi (*L'ufficiale von Stroheim. Maschera di nostalgia*, pp.105-109).