

Nicola Badalucco, un altro modo di essere scrittore

«C'è sempre un autobus nella vita, che devi saper prendere al volo»¹ sostiene Badalucco, ripensando al suo felice incontro con Luchino Visconti, avvenuto nel 1967. Fu il bivio e, quindi, la svolta giusta nella vita e nella carriera dello sceneggiatore "trapanese" (seppure anagraficamente nato a Milano).

Fu l'occasione per mettere a frutto, in maniera atipica, la lunga esperienza giornalistica e, finalmente, coronare i molteplici tentativi di entrare a far parte del "magico" mondo del cinema. Esordiva, così, con un'opera destinata a diventare un classico della cinematografia italiana: *La caduta degli dei* (1969).

Da allora Badalucco si è cimentato in quasi tutti i generi canonici del cinema, collaborando con famosi registi e sceneggiatori, ma lavorando anche a film cosiddetti di cassetta: «Per sopravvivere e poi poter realizzare ciò che più volevo», come precisa lo stesso autore. Anche nel lavoro dello sceneggiatore, come in quello di ogni scrittore e, più in generale, di ogni artista (si pensi, nell'ambito della cinematografia italiana, all'opera di autori come Age, Scarpelli, De Concini, Fabbri, Flaiano, Guerra, Maccari, Pirro, Zavattini e altri) riveste una funzione essenziale l'orientamento estetico e culturale.

Essendo, tuttavia, un film un'opera collettiva è, solitamente, meno agevole cogliere e valorizzare i vari apporti.

Dalla produzione di Badalucco, dai suoi lavori di carattere non deliberatamente commerciale emergono, sin dal debutto, almeno un paio di dati peculiari: una ricerca di tipo spiccatamente psicologico sui personaggi (nella direzione di un superamento del neorealismo) e una strutturazione definita, conchiusa delle "storie".

Il nostro sceneggiatore ha provato a diffondere questa sua "poetica" anche per il tramite dell'attività didattica e di presenza critica.

La sua è una "voce" dissonante rispetto alla tradizione cinematografica nostrana.

Badalucco rimprovera, ad esempio, al cinema italiano di aver spremuto troppo il «patrimonio estetico e morale che il neorealismo aveva accumulato in pochissimi

1 Cfr. Nicola Badalucco *Premio per la sceneggiatura cinematografica*, «Oggi e Domani», Pescara, a. XIX, n. 7-8, luglio-agosto 1991, p. 14.

anni. (...) Poi la società è diventata, alla fine degli anni Sessanta, molto più complessa, più indecifrabile. Anche la cultura era cambiata e si avviava per altre ricerche, così come il cinema nel resto del mondo, mentre in Italia si continuò a spendere quel patrimonio che era ormai ridotto a spiccioli».²

Mentre proprio i maestri del neorealismo (tra cui Rossellini e Visconti) e altri straordinari autori (come Fellini e Antonioni), avevano capito, già negli anni Cinquanta, che quella formidabile stagione si era conclusa, e avevano rivolto la loro attenzione allo storicismo, alla psicologia della storia, al cinema esistenziale e così via, c'era anche chi continuava a svilire i filoni della commedia all'italiana e del cosiddetto cinema di impegno civile.

La nuova direzione, secondo Badalucco, era: «Non più quella tipologica e caratteriale, tipica del realismo letterario, che aveva fatto il suo corso, ma quella in chiave storica, sociale e psicologica. L'analisi della persona. E anche qui noi abbiamo i nostri antenati, perché non c'è niente di più moderno di Pirandello. (...) I giovani ci stanno riproponendo un cinema che molti di noi hanno già considerato defunto, imbellettandolo un pò. (...) Non si tratta di fare un cinema che subito sia più interessante, più significativo, più bello del neorealismo o dei grandi film suoi derivati, si tratta di fare una nuova ricerca tematica e di linguaggio, poi i capolavori verranno, se e quando verranno».³

Altro caposaldo delle preferenze dello sceneggiatore trapanese è la metafora storica e, dunque, i film in costume. Opere di questo tipo, tuttavia, riconosce lo scrittore, richiedendo investimenti cospicui di capitali, difficilmente vengono realizzate.

«Ci sono certe inquietudini del nostro tempo, non solo esistenziali, che trovano nella storia uno specchio ed una spiegazione. Infatti richiamo molte volte *Bronte* (...). E dico anche che *La caduta degli dei* era una metafora sull'ambizione e sul potere, e non un film documentaristico su una parentesi storica (...). Diffido invece del film che vuole affrontare la storia quando è ancora cronaca e vuol dare dei giudizi».⁴

Rispetto alla *vexata questio* della crisi del cinema italiano, Badalucco, più che puntare il dito sulla concorrenza televisiva, sulla carenza di idee, sulla stasi di mercato, preferisce riferirsi a più generali questioni di "politica" culturale: alla rimpianta figura del produttore (non necessariamente mecenate), estinta come quella dei mitologici dinosauri, si sono sostituiti degli improvvidi e asfissianti lacci burocratico-finanziari.

Critica è anche la posizione di Badalucco con riferimento a una pretesa politica cinematografica e culturale europea di tipo proibizionistico: «Mi sta bene se l'Europa sostiene, all'interno del proprio mercato, che è forte, i singoli prodotti

2 Cfr. P. Smoglica, *Intervista a Nicola Badalucco, La sceneggiatura è una mediazione fra idea cinematografica e film realizzato*, «Oggi e Domani» cit., p. 27.

3 Cfr. P. Smoglica, cit., pp. 27-28.

4 Cfr. P. Smoglica, cit., p. 28.

nazionali, per poi lanciarli sul mercato americano. Sono invece contrario alla chiusura delle frontiere all'interno dell'Europa, così come ad una pretesa unità culturale ed espressiva dell'Europa, che non esiste (...)».⁵

Per quel che concerne lo specifico lavoro dello sceneggiatore e il suo contributo artistico ad un'opera cinematografica, Badalucco respinge categoricamente la mistificazione che si fa «sui grandi autori che considerano la sceneggiatura un pezzo di carta, che di giorno in giorno s'inventano il film sul set. Neanche organizzativamente questo è possibile».⁶

Lo stesso Visconti - racconta lo scrittore trapanese -, che anche per questa ragione, a suo dire, era un maestro, chiedeva ai propri collaboratori interventi il più possibile creativi.

Badalucco sa, dopo tutto, che non sempre il contributo dello sceneggiatore assume lo stesso rilievo e conserva i propri tratti originari: «Ci sono i film cosiddetti di sceneggiatura, cioè storie artistiche, molto sofisticate, con controstorie, con grosse analisi psicologiche, dove le immagini hanno un grande peso, ma dove è importante il dialogo e l'impianto della scena. E allora rimane molto di quel lavoro, per non dire tutto. Esempio: *La caduta degli dei*. Ci sono film, invece, in cui la voce umana è considerata suono piuttosto che veicolo di sentimenti e psicologie, dove basta che la sceneggiatura dia l'atmosfera di cui il regista ha bisogno, e allora si ha *Morte a Venezia* (...). Questi sono i due estremi. C'è una terza risposta, che non dipende più dal tipo di film, ma da altre circostanze: i tagli, i cambiamenti degli attori, un regista che interpreta male una sceneggiatura (...)».⁷

Tutte queste evenienze, conviene Badalucco, non è detto che vadano necessariamente ad impoverire il lavoro dello scrittore.

Egli sostiene, peraltro, che la «sceneggiatura è una mediazione fra idea cinematografica e film realizzato. Semmai dove lo scrittore di cinema ha un suo ruolo autonomo, non di mediatore, è nella nascita del soggetto, che è lo sviluppo di un racconto, quel modo di essere apparentemente letterari nel raccontare, tenendo d'occhio regole di poesie d'altri tempi, cioè una metrica rigorosa e la rima, che poi sarebbero quel che si vede e quel che si sente, senza descrivere, per lo meno in modo eccessivo, stati d'animo e sottintesi che il film non può assolutamente restituirci».⁸

Malgrado la consapevolezza dello scrittore circa i «condizionamenti» che agiscono su un testo per il cinema, dovuti ad interventi diversi (produzione, distribuzione, interpreti), egli non può rinunciare a priori al suo personale punto di vista.

Ripercorrendo le fasi, maturate nel corso di vari anni, della stesura e del rifacimento della sceneggiatura de *L'uomo dagli occhiali d'oro*, Badalucco, dopo aver illu-

5 Cfr. P. Smoglica, cit., p. 29.

6 Cfr. P. Smoglica, cit., p. 30.

7 Cfr. P. Smoglica, cit., p. 31.

8 *Ibidem*.

strato le varianti intervenute con riferimento ai personaggi, al tono, al dialogo e ad altri aspetti del racconto, puntualizza: «Ma soprattutto, seguendo le mie personali convinzioni, questa volta ho lavorato sulle strutture, e ho decisamente puntato sui meccanismi e sulle suggestioni del melodramma (il copione è diviso in un prologo e tre atti), che in questi ultimi anni ho approfondito partendo da un modello caro a Luchino Visconti».⁹

La sua "bibliografia" include, peraltro, due libretti per melodrammi da camera.

«Mi piacciono - scrive Badalucco - le storie chiuse, i personaggi che completano il loro percorso e si congedano dal racconto imponendogli la conclusione. Mi piace il melodramma, insomma. Sono stato particolarmente fortunato perché molto spesso - con registi e con scrittori diversi - mi è stata offerta l'occasione di praticare questa linea che mi è congeniale: da *La caduta degli dei* (...) a *Rossini! Rossini!* (...)».¹⁰

Lo sceneggiatore trapanese, in un suo breve scritto in memoria del celebre regista milanese, a questo proposito, aggiunge: «(...) Visconti chiedeva allo scrittore ciò che i maestri del melodramma italiano chiedevano al librettista. Che cos'è *La caduta degli dei* se non un melodramma? Lo è nella suddivisione in atti, nella circolarità del racconto all'interno di ciascun atto, nell'enfasi con cui vengono affrontati i sentimenti e i conflitti, nel ricorso ai pezzi di bravura - la romanza, il duetto, il quartetto - a cui di volta in volta vengono chiamati gli interpreti. Il melodramma rimane nella storia dello spettacolo come la manifestazione più alta della cultura italiana; ed è senza dubbio il più diretto antenato del cinema».¹¹

Una ricerca attenta, sul "campo", intorno alla pratica attuazione dei postulati di Badalucco è stata operata da Alberto Cattini, con un corposo e minuzioso saggio, in cui il critico scompone e analizza sei sceneggiature (*L'uomo dagli occhiali d'oro*, *La caduta degli dei*, *Morte a Venezia*, *Un uomo in ginocchio*, *Il corsaro* e *Io e il duce*) alla luce dei principi enunciati dallo scrittore.¹²

Lo stesso Badalucco, in una relazione svolta nel dicembre del 1988, nel corso di un seminario presso l'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, ha ampiamente illustrato le sue teorie di scrittura per il cinema,¹³ peraltro molto vicine alle tendenze degli sceneggiatori russi.

Sostenne, in quella occasione, che «(...) l'architettura del melodramma italiano è la più idonea alla composizione di una sceneggiatura cinematografica. Il melo-

9 Cfr. N. Badalucco, A. Grassi, G. Montaldo, *L'uomo dagli occhiali d'oro*, Mantova, Casa del Mantegna, 1987, p. 5.

10 Cfr. N. Badalucco, *Scrittura per il cinema, Cinque finali*, «Oggi e Domani» cit., pp. 41-50.

11 Cfr. N. Badalucco, *Il sogno del gattopardo*, «TV Radiocorriere», n. 8, 1987.

12 Cfr. A. Cattini, *Appunti per uno studio su "Mitologie e forme in Nicola Badalucco". Analisi di sei sceneggiature*, in *L'uomo dagli occhiali d'oro*, cit., pp. 111-157.

13 La relazione è stata pubblicata in calce al volume *Il boss è solo*, di Nicola Badalucco, Mantova, Casa del Mantegna, 1989, pp. 139-142.

dramma italiano non è rappresentazione né oratorio, è narrazione; non è statico, ma dinamico: come il cinema. Costretto a raccontare in poche pagine di libretto storie a volte intricatissime, l'autore del testo (...) concentrava di solito in tre movimenti circolari e chiusi un gran numero di fatti cronologicamente precedenti e successivi (...). E poi c'è l'enfasi tipica del melodramma, che per la sua capacità di sintesi consente di rappresentare in un paio d'ore una vicenda che altrimenti richiederebbe molte ore di lettura. Questo badare esclusivamente all'essenziale, al significato, appartiene per vocazione al cinema, ed è giusto che il cinema se ne serva». ¹⁴

Badalucco ritiene che la sua equazione, sintetizzata nel titolo di quell'intervento (*Un romanzo in tre atti: un melodramma: un film*), consenta di definire «nel modo più efficace i tre momenti emotivi e ideologici su cui si fonda un buon racconto: l'identificazione, l'esplosione, lo scioglimento dei conflitti». ¹⁵

E riconduce alle necessarie conseguenze le sue premesse teoriche: «(...) scegliere questa strada significa privilegiare il cinema delle strutture e delle psicologie, ed entrare in collisione col cinema delle situazioni e delle tipologie, che è una linea per così dire storica del cinema italiano (...). Il cinema delle situazioni e delle tipologie è quello che punta sulla mobilità più o meno casuale degli avvenimenti e sulla predestinazione dei personaggi. Questa linea ha favorito la commedia, ma anche le sue degenerazioni». ¹⁶

L'orientamento perseguito da Badalucco consentirebbe, inoltre, di «superare il primo livello dei conflitti (tipico del cinema delle situazioni) ossia i conflitti extrapersonali, per raggiungere i due livelli superiori (tipici della narrativa e del teatro) ossia i conflitti interpersonali e intrapersonali», ¹⁷ in quanto, malgrado l'apparente contraddizione tra "strutture" e "psicologie", il personaggio avrebbe modo di mutare continuamente se stesso.

Badalucco intende, dunque, in senso ampio la propria attività culturale, ossia non confinata nell'universo di scrittore per il cinema, ma rivolta a contribuire al rilancio dell'arte italiana.

Non nasconde, peraltro, la sua diffidenza, se non un vero e proprio fastidio, nei confronti della critica militante e ufficiale; così come non tace la sua amarezza e il suo rammarico per il "silenzio" che avvolge la sua opera nella città d'origine (alla quale è legatissimo affettivamente, come testimoniano i suoi frequenti soggiorni a Trapani).

Eppure egli è uno dei maggiori sceneggiatori italiani: «Badalucco - sostiene il giornalista Enzo Biagi, in una nota di presentazione della sceneggiatura *Il boss* è

¹⁴ Cfr. *Il boss* è solo cit., p. 141.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. *Il boss* è solo cit., p. 142.

solo, tratta da un suo libro - è un grande scrittore di cinema, e pur rispettando il tessuto del testo, non solo ha inventato una trama, a mio parere suggestiva, ma ha tracciato dei caratteri indimenticabili: nelle sue pagine c'è l'intrigo della fantasia e il fascino della realtà». ¹⁸

¹⁸ Cfr. op. cit., p. 5.