

Capriccio italiano

Carlo Lizzani

Un saggio singolare e importante, questo di Laura Barozzi dedicato al film di Glauco Pellegrini *Capriccio Italiano*.

Singolare e importante perché, attraverso il microcosmo di un film del 1961, riesce a darci non solo il processo di gestazione dell'opera (la nascita di un film è sempre evento interessante e curioso, e sempre rispecchia aspetti economici culturali e di costume di più ampia portata) ma la cartografia di un sistema politico (il 'socialismo reale' della Germania dell'Est) e alcune coordinate fondamentali del dibattito politico culturale tipico degli anni della guerra fredda.

Il saggio offre insomma tre livelli di riflessione e propone al lettore - attraverso l'anamnesi di un film - tre percorsi che però non corrispondono meccanicamente (e questo è un altro pregio del libro) alle partizioni di ordine metodologico identificabili a prima vista, e cioè: la trascrizione della sceneggiatura del film, la ricostruzione dell'evento e infine le preziose citazioni dalle lettere e i diari di Pellegrini e di sua moglie.

I tre percorsi, e i continui passaggi dall'uno all'altro, si intersecano continuamente all'interno della griglia metodologica utilizzata per dare un ordine sistematico al materiale raccolto, e fanno da leva a una suspense che corre sotto traccia lungo le pagine del libro (che a tratti sembra riecheggiare i toni e gli accenti di certa grande memorialistica del Settecento. Non è raro durante la lettura riandare con la memoria a certe pagine di Lorenzo da Ponte).

Erano anni di rigide censure, quelli a cavallo tra i Cinquanta e i Sessanta. Di tipo maccartista a ovest, di tipo ideologico-burocratico a est. La vivacità di un cinema anticonformista era stata più vol-

te scoraggiata e repressa in Italia, tanto da far pensare, ad alcuni di noi, che un più facile giuoco ci sarebbe stato permesso nei paesi dell'Est, dove il nostro cinema, allora, era popolarissimo (come da noi oggi il cinema americano). Si cominciò a pensare - anche da parte di produttori italiani che non avevano nessuna simpatia per il comunismo - a possibili co-produzioni, se non altro per raggiungere certi livelli di maggior spettacolarità consentiti dai costi di produzione più concorrenziali di quei paesi.

Ma prima ancora dei problemi ideologici (di cui non ci sfuggiva la complessità) si poneva a noi tutti un dilemma che era di carattere ancora più generale. Quali temi scegliere, che non fossero un tradimento verso la cultura italiana?

Come inserirci in un'altra cultura senza perdere quella che era stata l'arma vincente per il nostro cinema, e cioè il radicamento nel nostro costume, nella nostra storia?

Tra il '55 e il '57 io, Vasco Pratolini e il produttore Giuliani (che aveva fondato a Genova quella Cooperativa che aveva permesso la realizzazione di *Achtung! Banditi!* e di *Cronache di poveri amanti*) dopo il grande successo di quest'ultimo film nella Repubblica Democratica Tedesca, gettammo i primi ponti per una operazione Est/Ovest, ideando un film di taglio europeo che però coinvolgeva intensamente un aspetto di storia italiana.

Simplon Tunnel questo era il titolo del soggetto.

Le trattative furono lunghe e complesse, perché d'accordo con i dirigenti della DEFA (la società di Stato della Repubblica Democratica Tedesca) volevamo coinvolgere anche la cinematografia francese e quella svizzera.

Infatti il film intendeva raccontare le comuni battaglie di tanti lavoratori 'europei' coinvolti in una avventura - la costruzione del tunnel del Sempione - che metteva a confronto e in conflitto interessi e mentalità diverse.

Malgrado la buona volontà di tutti, il film restò sulla carta, ma intanto altre porte si aprirono al nostro cinema. Grazie ai buoni rapporti con la DEFA di Berlino Est, io presi contatto con Pechino, per un primo grande documentario 'occidentale' nel Paese di Mao, che poi realizzai con successo, ma non senza problemi per le difficoltà di intesa con le autorità cinesi, i loro schematismi, le loro censure. E di lì a poco sarebbero cominciati i primi proficui contatti tra i più grandi produttori italiani (De Laurentiis, Ponti) e la Bulgaria, l'Unione Sovietica, l'Ungheria.

Ma il problema - quando si andava ad approfondire l'aspetto culturale al quale noi autori eravamo più sensibili - era sempre lo stesso: quale soggetto scegliere? In che modo attingere alla nostra forza più essenziale, cioè la nostra cultura? In che modo riuscire a non tradire le nostre radici, suscitando però al tempo stesso, un interesse produttivo da parte dei paesi dell'Est? Quei paesi amavano il no-

stro cinema, ma non era pensabile ricostruire nei loro stabilimenti o ambientare nel loro repertorio paesaggistico le strade di Roma, le campagne della Sicilia. Bisognava insomma trovare temi e personaggi italiani che fossero però naturalmente immersi in una dimensione più ampia, di tipo europeo.

Da qui la trovata geniale di Glauco Pellegrini (e che avrebbe poi preso corpo grazie alla collaborazione di un grande sceneggiatore italiano: Ugo Pirro): un film 'goldoniano'.

Goldoni era un personaggio certamente italiano, ma anche tipicamente europeo. Con Goldoni si poteva dar vita a un'opera cinematografica di carattere internazionale senza incorrere in quel pericolo di 'cosmopolitismo' che per estetica zdanoviana allora dominante in quasi tutti i paesi del 'socialismo reale' era il rischio dal quale un autore cinematografico doveva rifuggire.

Goldoni, poi, era particolarmente amato in un paese come la Germania, dove il culto per il teatro è stato da sempre vivissimo.

Ed è qui che comincia la straordinaria avventura di Pellegrini a Berlino - così mirabilmente raccontata in questo libro.

Le grandi speranze di un autore e di un comunista anomalo vengono via via logorate dal conflitto con una burocrazia che resta ostile al passaggio - sotto un travestimento goldoniano - di messaggi formali considerati non in linea con il dogmatismo allora dominante alla DEFA.

Il fatto che il teatro brechtiano avesse libero corso in quella Repubblica - e costituisse motivo di forte richiamo per tutta la cultura europea occidentale - aveva certo indotto molti di noi a pensare che fossero superabili, o comunque meno rigidi - a Berlino ecc. - gli schemi naturalistici del realismo socialista allora dominante...

Ma certamente Pellegrini non ha il passato prestigioso di Brecht, né il carisma di Thomas Mann, e quindi le sue 'maschere' (simbolo di antinaturalismo) finiscono per avere vita sempre più difficile nei recinti della DEFA, il prestigioso complesso di Studi nei quali Berlino aveva permesso comunque con tanta generosità la ricostruzione di una splendida Venezia.

E le avventure del film non si fermano ai mesi della sua produzione, che giunge comunque alla fine.

I tre percorsi lungo i quali si snoda la gestazione e la realizzazione di *Capriccio Italiano* continuano a intrecciarsi per altri venti anni! E sono via via: quello contorto e pieno di trabocchetti della distribuzione, quello dell'iter burocratico tipico del socialismo reale nelle cui maglie il film quasi rischia di perdersi prima ancora di esser visto in Italia, e quello dei rapporti tra due visioni del cinema, della cultura e del comunismo.

L'avventura di *Capriccio Italiano* dura così fino alle soglie degli anni Ottanta, quando la Biennale cinema, che allora dirigevo, prende l'iniziativa di presentare *Capriccio italiano* alla mostra di Venezia.

Ma non voglio togliere al lettore il piacere di seguire da solo questo itinerario complesso, paradossale e spesso gogoliano, attraverso il quale è conservata la memoria viva di un'opera cinematografica certamente singolare e di un Autore che con il suo film ha voluto rendere omaggio alla sua Venezia, e al grande Goldoni.