

FALSOPIANO

Roberto Baldassarre

STORIE

SCELLERATE

IL CINEMA DI SERGIO CITTI



FALSOPIANO

CINEMA

Per me



Roberto Baldassarre

STORIE

SCELLERATE

IL CINEMA DI SERGIO CITTI



EDIZIONI

FALSOPIANO

INDICE

*Sergio Citti: un intelligente talento, inconsueto
e originale del cinema italiano*

di Paolo Micalizzi	p. 9
<i>Un'introduzione a Storie scellerate</i>	p. 13
<i>1933-1973: tra il dire e il fare</i>	p. 20
Storie scellerate	p. 109
<i>La sceneggiatura: differenze tra script e film</i>	p. 150
<i>La scena inedita</i>	p. 171
<i>Angelo Pennoni – Scatti dal set</i>	p. 174
La censura	p. 177
Recensioni	p. 180
Filmografia e altre collaborazioni	p. 216
Riferimenti bibliografici	p. 288
Ringraziamenti	p. 334



Storie scellerate (1973)

Sergio Citti: un intelligente talento, inconsueto e originale del cinema italiano

di Paolo Micalizzi

Forse non è azzardato dire che senza Sergio Citti lo scrittore Pier Paolo Pasolini non avrebbe potuto descrivere le borgate romane così come ha fatto scrivendo dapprima “Accattone” e poi “Mamma Roma” e proseguendo con altri romanzi in cui il mondo popolare romano aveva un senso. E non sarebbero nati quei film neorealistici che lo hanno portato nel tempo a diventare un regista originale, provocatorio, stilisticamente riconoscibile, un artista della parola e dell’immagine.

Quello di Sergio Citti che quel mondo conosceva bene essendo anche lui un lavoratore, faceva l’imbianchino, di quelle borgate, è stato un apporto fondamentale ai romanzi ed ai film di Pasolini. E Pasolini, ad essere onesti, gli deve tanto. Sergio Citti lo introdusse nelle borgate romane e gli indicò anche quelle facce che gli erano necessarie per i film. Facce, per esempio, come quella di Ettore Garofolo, protagonista di *Mamma Roma* (1962) che Sergio Citti e P.P. Pasolini videro in Trastevere da Meo Patacca, dove faceva il cameriere, e che poi fu protagonista della scena del Tango che fu girata proprio a casa di Sergio con quella musica di Violino tzigano che Pasolini amava tanto e che apparteneva ai suoi ricordi d’infanzia. Oppure come quella del proletario “Er Balilla” che lavorava in un cantiere e che quando Pasolini lo vide ritenne che sarebbe stato perfetto per l’uomo che veniva messo in croce nell’episodio *La ricotta* del film *Ro.Go.Pa.G.* (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti) realizzato nel 1963. Con interprete un Mario Cipriani, conosciuto anch’esso attraverso Sergio Citti, personaggio iconico e indimenticabile di Stracci dell’episodio *La ricotta* con un altro attore indimenticabile come Orson Welles nel ruolo di un regista. Ma tante altre ancora le facce che Sergio Citti e Pasolini scoprivano insieme per strada oppure che Sergio notava e glieli sottoponeva. E che Pasolini poi utilizzava, come dichiarava Sergio Citti, senza fargli provini perché non era mai successo che uno di quei volti non risultasse inespressivo.

Fra Sergio Citti e Pier Paolo Pasolini s’instaurò un rapporto di amicizia tanto che lo scrittore-regista lo volle come collaboratore alla sceneggiatura di alcuni suoi film: *Accattone*, 1961, *Mamma Roma*, 1962, e nel 1975 *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Fino a che, forte anche di altre collaborazioni (per Mauro Bolognini *La notte brava*, 1959 e *La giornata balorda*, 1960, per Franco Rossi *Morte di un amico*, 1959, Bernardo Bertolucci *La commare secca*, 1962) nel 1970 girò *Ostia* dimostrando una spiccata personalità, opera considerata il suo miglior film. Racconta la vita di due fratelli di Ostia (Franco Citti e Laurent Terzieff), ladri e inconsapevolmente omosessuali, che viene sconvolta dall’arrivo di una donna (Anita Sanders).

Scatta la gelosia e lo sbocco sarà tragico. Per Gianni Volpi “una fiaba torva, truce e candida sull’amore fra due fratelli insidiato dal diavolo”. Un talento che poi Sergio Citti conferma in *Storie scellerate* (di cui questo libro si occupa ampiamente), ma anche in *Casotto* (1977) dove in una cabina pubblica della spiaggia di Ostia transita un campionario di umanità che poi scappa con l’arrivo di un acquazzone facendo rimanere deserto quel casotto. Ma anche in *Due pezzi di pane* (1970) che racconta di due suonatori ambulanti romani (Vittorio Gassman e Philippe Noiret) che pur essendo amici fanno l’amore (all’insaputa l’uno dell’altro) con la stessa donna (Anna Melato) che muore mettendo alla luce un figlio che non si sa di chi dei due sia. D’accordo essi lo allevano insieme amorosamente finché divenuto grande diventerà cinico e crudele e i due padri abbandonati si lasceranno morire di dolore. Non si può poi non citare *Il minestrone* (1981), un film “sulla fame come modo di vita” che narra il viaggio attraverso l’Italia di un gruppo di personaggi alla vana ricerca di cibo. Che alla fine, diventato anche più numeroso, si affida ad uno scalcinato messia (Giorgio Gaber) armato di flebo anziché di pastorale che lo conduce in mezzo al nulla: film di un surrealismo stralunato che ha come co-autore della sceneggiatura Vincenzo Cerami. Surrealismo stralunato anche in *Mortacci*, dove in un cimitero custodito da un becchino canagliesco (Vittorio Gassman) i morti si raccontano la loro vita, aspettando di essere dimenticati, oppure *I magi randagi* (1996), con tre squinternati saltimbanchi (Silvio Orlando, Patrick Bauchau, Rolf Zacher) che accettano di interpretare i re Magi in una rappresentazione di paese. Riceveranno in sogno l’invito a cercare il nuovo Messia, ma la missione si dimostrerà più complicata del previsto. Altri poveretti in *Cartoni animati* (2004) che Sergio dirige insieme al fratello Franco il quale esordisce così nella regia, ambientato tra una Comunità di poveracci che vive nella magica armonia del Villaggio Felice dove arriva Salvatore (Fiorello), nipote del Totò, figura evocatrice del “Miracolo a Milano” di Vittorio De Sica, che distribuisce a tutti delle bocchette colorate il cui liquido rende reali i sogni di chi lo beve. Ma una multinazionale trasferisce tutti in un condominio. Vi sfugge soltanto Beppe (Franco Citti), esaudendo il sogno di Maria (Elide Melli) convinta di aver ritrovato il suo defunto sposo. I “cartoni” del titolo sono quelli in cui si riparano i senza tetto. Ed anche questo è un film in cui prevalgono i toni fiabeschi. Che in *Vipera* (2000) diventano neri, o di sapore sadiano, essendo incentrato su un gerarca fascista (Giancarlo Giannini) voltagabbana che nella promiscuità, dovuta alla miseria generale del dopoguerra, abusa di Rosetta, figlia del maniscalco Leone (Harvey Keitel). Che rimane incinta e partorisce un bambino che le viene subito tolto, mentre lei finisce in una casa di correzione. Diventata maggiorenne va in cerca del bambino che non conosce e vagando nella Sicilia anni Cinquanta incontra la madre, Vipera, che aveva abbandonato lei e il padre; la donna, ormai distrutta dal tempo e dalla gelosia, è diventata pazza. Finisce poi in una casa gestita da prostitute dove incontra un bambino, un trovatello che vive di espedienti e furti, al quale stringe la mano avviandosi verso la prossi-

ma città: la sua ricerca è finita. Continua così il talento di Sergio Citti che conclude la sua attività di regista con *Fratella e sorella* (2005) con due uomini, il timido Giocondo (Rolando Ravello) che ha tentato di uccidere la moglie, e lo spavaldo spogliarellista Bartolo (Claudio Amendola), che s'incontrano in prigione e una volta fuori preferiscono tornare in galera alla larga dalle donne. Un film sull'universo maschile che l'altro sesso cerca di invadere. Film che ha vinto il "Fiasco d'oro" come pellicola meno vista del 2005, con solo 532 spettatori.

Sono film inconsueti nel panorama del cinema italiano di quegli anni (ma anche di oggi). Film originali e coraggiosi, così come lo è *Storie scellerate*, a cui il volume di Roberto Baldassarre è dedicato. Anche qui personaggi inconsueti del mondo popolare. Due condannati a morte nella Roma ottocentesca che si raccontano, prima di venire condannati a morte per furto e omicidio, storie che ruotano attorno al sesso, all'astuzia, all'inganno, secondo la migliore tradizione della novella italiana da Boccaccio in poi. Su tutto, anche nei momenti di comicità, aleggia la morte come condizione universale che accomuna gentiluomini e lesto-fanti, giovani e vecchi, ricchi e poveri, ingenui e corrotti. Un film che consente di vedere le vicende della vita sotto una luce diversa, di introdurre nel quotidiano la dimensione dell'eterno. Film poco commerciali che non hanno avuto grandi incassi ma che arricchiscono il piacere di amare film di qualità.

Anche televisione nell'attività di regista di Sergio Citti. Nell'ottobre 1985 Raidue ha trasmesso la serie televisiva *Sogni e bisogni* comprendente dodici episodi di 30' minuti ciascuno. Favole contemporanee d'amore, come scrive Aldo Grasso nel suo "Televisione" (Le Garzantine, novembre 1996), un amore che esaspera la realtà e la arricchisce con un pizzico di follia. "Storie diverse tra loro, ma tutte paradossali". Storie, aggiungiamo noi, in linea con le "favole" contemporanee, in chiave grottesca, che caratterizzano tutto il cinema di Sergio Citti.

Un regista, Sergio Citti, legato alla realtà delle degradate e malavitose periferie romane e a un cinema fantastico e malinconicamente surreale. Un regista che nella "intelligenza" borgatara e popolare che si era creata attorno a Pier Paolo Pasolini fu tra i più creativi ed il più notevole rappresentante. Ed in questa sua creatività coinvolse, oltre al fratello Franco e a Ninetto Davoli, anche attori del calibro di Vittorio Gassman, Laurent Terzieff, Roberto Benigni, Giulietta Masina, Paolo Villaggio e Gigi Proietti, tanto per citarne alcuni. Compagni d'avventura di un cinema diretto da un regista tra i più singolari ed originali della storia del cinema italiano, ma non solo. Forte anche delle esperienze con Pier Paolo Pasolini con il quale dopo i film "borgatari" continuò un sodalizio di amicizia e collaborazione con opere come *La ricotta*, *Uccellacci e uccellini* (1966), *La terra vista dalla luna* (1967), *Che cosa sono le nuvole* (episodio del film *Capriccio all'italiana*, 1968), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969), *Il Decameron* (1970) e *I racconti di Canterbury* (1972). Esperienze che sicuramente lo hanno arricchito di cultura e di innovazioni cinematografiche utili al linguaggio espresso nel suo cinema.



Storie scellerate (1973)

Un'introduzione alle storie scellerate

La voce di Sergio Citti è sempre bassa e rauca, e le battute sono sempre dette come una parentesi, o in una clausola appena soffiata (al niente, che è l'unico interlocutore degno; il niente che si trova generalmente a destra dell'interlocutore contingente e reale e un poco più basso della sua spalla). Bisogna avere un orecchio esercitato per comprendere quelle battute sussurrate per ispirazione [...] l'occhio nero di putto di Sergio si rivolge con folgorazione malandrina e crudele: testimonianze invariante di un'aridità stoico-epicurea, curiosa della vita e priva di ogni illusione su di essa. [...] Quanto a me, pongo Sergio tra Sandro Penna e Moravia. A Sandro Penna egli assomiglia per la totale e quasi santa libertà, l'anarchia assolutamente priva di aggressività, così naturale da non opporsi in alcun modo allo stato di vita degli altri (tutti schiavi!) come alternativa: a Sergio non salterebbe mai in mente di pretendere di offrirsi come esempio o di fare l'apostolato (ch'è sempre terroristico) della sua anarchia. A Moravia egli assomiglia per la rapidità dell'intelligenza e il pessimismo.¹

Sergio Citti muore l'11 ottobre 2005, in un ospedale di Ostia. Era stato ricoverato per insufficienza respiratoria, e da quasi tre anni era invalido: sordo e costretto su una sedia a rotelle. Le sue spoglie giacciono assieme a quel del padre Santino, nel cimitero di Fiumicino. Sulla lapide del fornello c'è il nome del padre, mentre quello di Sergio è sostituito con la parola NIENTE, per sua stessa volontà.

Un NIENTE da non recepire in funzione annichilente o svilente, ma come ultima battuta/massima cittadina/epicurea di una persona che non vuole che gli altri (i posteri) si ricordino di lui, parlandone bene ipocritamente o sparlandone senza cognizione di causa. Dopotutto questo era il senso di *Mortacci*. E Citti lo ha ribadito fermamente e con la usuale ironia anche in una delle ultime interviste:

Vorrei dar fuoco a tutto quello che ho fatto. Non vorrei lasciare niente di me. Tanto verrà mangiato dai vermi... per fortuna.²

Il suo ultimo film era stato *Fratella e sorello*, realizzato nel 2002 ma distribuito fuggacemente soltanto nella primavera del 2005. Aveva in mente molti altri progetti, come lui stesso confessa nel video ritratto *Confessioni di un borgataro* di Paolo Brunatto, ma se prima per lui le difficoltà erano nel trovare i finanziamenti (i suoi film non incontravano i favori del pubblico), l'invalidità lo ha completamente messo fuori gioco. Citti era debilitato nel fisico, ma in lui permaneva

ancora un'enorme carica vitale, che prorompeva nelle sue spiccate doti affabulatorie, che non a caso affascinarono Pier Paolo Pasolini. Prima di essere un regista, Citti si considerava un cantastorie:

Faccio dei film che potrei benissimo raccontarli a voce, e sicuramente li racconterei meglio che girarli.³

Concetto che ribadirà anche anni dopo:

Faccio cinema perché amo raccontare storie. Per questa mia passione sarei pure disposto a fare il cantastorie, e tale mi considero, ma in questo mestiere che, malgrado tutto ancora amo, sono pagato meglio.⁴

Il cinema non come espressione artistica, ma come lavoro ben retribuito, però attraverso questo mezzo Citti ha potuto raccontare le storie che gli interessavano, in particolare storie che attingevano dal suo vissuto personale. E a tal proposito calza bene quanto confessò Raymond Carver, altro autore di umili origini:

Influences are forces – circumstances, personalities, irresistible as the tide. I can't talk about books or writers who might have influenced me. [...] So I don't know about literary influences. But I do have some notions about other kinds of influences. The influences I know something about have pressed on me in ways that were often mysterious at first glance, sometimes stopping just short of the miraculous. But these influences have become clear to me as my work has progressed. [...] These were the influences that sent me in this direction, onto this spit of land instead of some other — that one over there on the far side of the lake, for example. But if the main influence on my life and writing has been a negative one, oppressive and often malevolent, as I believe is the case, what am I to make of this?⁵

(Gli influssi sono forze – occasioni, personalità – irresistibili come le maree. Non posso parlare di libri o scrittori che potrebbero avermi influenzato. [...] Non ne so molto, insomma, di influssi letterari. Ma ho qualche nozione di altri tipi di influssi. Gli influssi di cui so qualcosa mi hanno sollecitato in modi che spesso, a prima vista, sembravano misteriosi, e a volte si fermavano appena un gradino al di sotto del miracoloso. Ma questi influssi mi sono stati chiari mano a mano che il mio lavoro andava avanti. [...]). Sono gli influssi che mi hanno spinto in questa direzione, su questa lingua di terra piuttosto che su un'altra, per esempio quella, laggiù, sulla sponda più lontana del lago, per esempio. Ma se

l'influsso principale sulla mia vita e sulla mia scrittura è stato negativo, oppressivo, spesso addirittura maligno, come credo, che conclusioni dovrò trarne?").

L'appassionata confessione del "naïf" Carver collima abbastanza con quanto affermò Sergio Citti, su quali sono state le sue reali "influenze":

[...] c'era la cultura del marciapiede, della fame, della disperazione. Quella è 'na cultura, un insegnamento, non è la scuola la cultura, o i libri... Moravia diceva sempre, a me: la cultura è quella cosa che la devi dimenticare, ma ti deve rimanere dentro. Quella è la vera cultura. Quindi la vera cultura te la dava la strada, quello che vedevi, la fame, la disperazione, l'allegria, le risate, quella era una cultura! Questa è la vera cultura⁶.

Citti ha assimilato quel tipo di cultura, in un certo qual modo ancora primitiva ma pregna di filosofia:

In lui la cultura è un fatto istintivo: quello che sa l'ha appreso per osmosi all'interno di quel sistema di valori, compatto, omogeneo che è il sostrato della saggezza popolare.⁷

Per ricollegarsi a Carver, anche la vita di Sergio Citti ebbe un percorso per tappe casuali, che lo spinsero "*in una lingua di terra piuttosto che in un'altra*", e l'incontro con Pier Paolo Pasolini fu chiaramente quello fondamentale, che lo estrasse dalla borgata:

Forse mi ha proprio cambiato direzione⁸.

E sebbene Citti deve molto a Pier Paolo Pasolini, come sempre ha evidenziato egli stesso nelle varie interviste, l'accostamento con lo scrittore è stato per lui un intralcio:

È vero che io devo tutto a Pasolini che mi scoprì e mi valorizzò. Ma forse è arrivato il momento di dire che si è speculato sul nome di Pasolini per vendere meglio i miei film, mentre è vero che io ho sempre fatto tutto da solo. Pier Paolo mi dava dei consigli, tutto lì.⁹

A differenza di quello di Pasolini, il suo è un cinema schietto, non ideologico, in cui la tecnica cinematografica (zoom, carrellate, ecc.) era un orpello che falsava le storie. Cinema semplice scambiato per un cinema ingenuo, non consapevole:

Naif? E mica so' un fregnone.¹⁰

Un'etichetta che però venne affibbiata anche a Pasolini:

Una volta mi trovai con un amico regista molto bravo, in un grande cinema romano, a vedere un film di Pasolini. Il mio amico disse giustamente: – Ma questo non sa girare! – ed era vero. Risposi altrettanto giustamente: – È questa la sua forza! [...]. Considero Pasolini uno dei più grandi *naifs* del film. Aveva perfettamente ragione il mio amico a dire che non sa girare, ma non teneva in conto del talento che egli mostra anche nel cinema, quasi come per la pittura il doganiere Rousseau. [...] Pasolini è un artista, anche se le sue considerazioni linguistiche sul cinema dimostrano che egli non sa nulla né di linguistica né di cultura cinematografica.¹¹

Però Sergio Citti, sebbene a digiuno di teoria cinematografica, come d'altronde il primo Pasolini, sapeva cosa voleva:

Non c'era un fotogramma di un film di Sergio che non era pensato. Il secondo... il terzo piano, il cagnetto che passa a 100 metri. A volte sceglievamo in base al cane che passava più che alla recitazione.¹²

Se si volesse definire lo stile registico di Citti, è utile prendere questa dichiarazione di Stanley Kubrick¹³:

If something is really happening on the screen, it isn't crucial how it's shot. Chaplin had such a simple cinematic style [...], but you were always hypnotised by what was going on, unaware of the essentially non-cinematic style. He frequently used cheap sets, routine lightning and so forth, but he made great films. His films will probably last longer than anyone else's. You could say that Chaplin was no style and all content.¹⁴

(Se qualcosa sta veramente accadendo sullo schermo, non è poi così determinante il modo in cui è girato. Chaplin aveva uno stile cinematografico semplice [...] ma eri sempre ipnotizzato da quello che accadeva, inconsapevole dello stile fondamentalmente non cinematografico. Usava frequentemente set poveri, illuminazione di routine e così via, ma faceva grandi film. I suoi film dureranno probabilmente più di quelli di chiunque altro. Si potrebbe dire che Chaplin era niente stile e tutto contenuto).

Chaplin, per inciso, era uno degli autori che Citti apprezzava maggiormente. *Amore cieco*, primo episodio di *Sogni e bisogni*, altro non è che un sincero omaggio a *Luci della città* (*City Lights*, 1931). E anche la scena del sogno/incubo ne *Il minestrone*, dove l'affamato Giovanni deve boxare con un avversario che viene rimpinzato dal coach, è un rimando alla comica *Charlot Boxeur* (*The Champion*, 1915). Tornando al discorso del piacere di raccontare, e la necessità del mezzo cinematografico, ecco cosa disse una volta:

dalla narrazione orale non si scappa. Cioè la scrittura, Boccaccio insegna, Bandello anche, è un modo per fissare la narrazione e poter raccontare la vita...¹⁵.

La scrittura in questo caso è il filmare, l'immortalare il racconto. Fissare tramite scene le storie ascoltate, ed è questa la funzione di *Storie scellerate*. Storie orali che altrimenti si sarebbero smarrite:

Il film dove ho cercato più consapevolmente di ispirarmi alla tradizione popolare e orale è *Storie scellerate*. Quando Grimaldi mi propose di girare una specie di «Decameron n.2», su consiglio di Pier Paolo mi sono messo a leggere il Bandello e altri novellieri. Altre storie, come quella dei pecorai, erano storie da osteria, me l'aveva raccontata mio padre.¹⁶

Come ha confermato l'analisi di Gaetano Gentile:

La storia di Agostino e Don Leopoldo e quella di Peppe Bellomo sono storie da osteria, sepolte nella memoria dell'autore, riesumate e violentate (ossia in qualche modo strappate dalla cultura orale) nella forma cinematografica.¹⁷

Storie di accoltellamento, corna, o amicizie tradite, che sono rimaste nella memoria collettiva del popolo, tramandate di generazione in generazione, fino a giungere anche alle orecchie di Citti. E questa cronaca aveva grande risonanza nelle borgate, ammantandosi a volte di leggenda. Non va dimenticato che nelle borgate frequentate dai Citti c'era un bar denominato "Bar della pugnalata":

Con Pasolini frequentavamo un posto a metà di Centocelle, dove c'erano degli orti tenuti da amici miei marchigiani. [...] Era anche il posto in cui incontravamo i fratelli Citti, che venivano da poco dietro, un luogo mitico un certo "Bar della pugnalata", dove una volta era accorsa una pugnalata e sembrava un fatto di sangue clamoroso.¹⁸

Aneddoto che conferma come un fattaccio rimanesse impresso, soprattutto se accaduto nella propria borgata o in zone limitrofe:

Dicevano che avevo letto qui, che avevo letto là. Invece era roba che mi aveva raccontato mi' padre e anche mi' nonno. Cose popolari che se le erano passate gli uni con gli altri. Dopo, certo, ho saputo che c'erano anche sui libri. Ma noi ne sapevamo di più.¹⁹

Questi quattro racconti scellerati plebei (a cui si aggiunge la cornice) sono fattacci, che non sono dissimili da quelli raccolti da Vincenzo Cerami per il suo libro *Fattacci*:

Quattro delitti che hanno «fatto epoca» perché consumati da personaggi che si possono incontrare sotto casa. Dietro il loro destino, quasi a determinarlo occultamente, i miti evanescenti, beffardi, di un'epoca. Le impercettibili pulsioni che ricamano lentamente i quattro crimini trovano terreno adatto nella cupa volontà di vendetta o sopraffazione, nella buia necrofilia, nel disperato senso d'impotenza di chi, a un certo momento della vita, ha varcato la linea proibita.²⁰

Linea proibita che è stata varcata dai personaggi di *Storie scellerate*, ma precedentemente anche da Rabbino che uccide il fratello Bandiera (e prima ancora loro due che uccidono il padre). In vita Citti ha vissuto diversi fattacci, come ad esempio l'atroce morte del suo collega e amico Pier Paolo Pasolini, oppure durante la sua vita di borgatario:

Per furtarelli di poco conto: il ferro nei cantieri, il maiale alle suore del convento, le sigarette agli americani, un rubinetto dorato per fare un regalo a una ciumachella.²¹

O come riportano tre notizie ascrivibili alla cronaca nera, di cui la seconda non accertata:

*Sette ladri arrestati*²²

*Grave denuncia a Roma di una ragazza diciottenne*²³

*Il regista Sergio Citti arrestato come il personaggio di un suo film*²⁴

Bandello, Belli, i fattacci, gli stornelli, i proverbi, le battute, incorniciate con una messa in scena che rimanda alla pittura di Bartolomeo Pinelli, sono i variegati aspetti culturali che trasformano *Storie scellerate* in un particolare e carico “novelliere” scritto su pellicola. Ma la pellicola di Citti non è soltanto una manie-

ra per fissare l'oralità, ma come rilevava Padre Virgilio Fantuzzi:

Storie scellerate non è un film sulla vita delle borgate, ma rappresenta, in un certo senso, lo sforzo culturale compiuto da un esponente del sottoproletariato romano per risalire verso il mondo dei suoi nonni (con l'aiuto del Belli, evidentemente).²⁵

E come ha evidenziato Francesco Bolzoni, altro critico che ha seguito con attenzione l'opera di Sergio Citti:

Citti [...] per cautelarsi dal rilievo di dilettantismo, prende atto delle ragioni dell'industria e si affida a un "genere" commercialmente redditizio: il boccaccesco. [...] Citti, grazie anche ai consigli di Pasolini, suo sceneggiatore, non rimane invischiato in *Storie scellerate* nella materia brutta nella quale va rovistando. È più onesto, vitale e sostanzialmente colto di quei registi, d'origine borghese, che allora mettevano in giro triste e false immagini di popolani. Ha cercato, a differenza di loro, di darsi un'identità, di inventarsi una tradizione.²⁶

Ma *Storie scellerate* diviene anche un'antologia di tutti i temi che hanno forgiato l'opera di Sergio Citti:

La morte: tutti gli episodi terminano con una morte;

L'amicizia: tra Bernardino e Mammone; tra Nicolino e Ughetto; tra Peppe e Celestino;

L'amicizia tradita: il tradimento di Chiavone verso Cacchione; quella tra Agostino e Don Leopoldo;

La figura femminile traditrice: Caterina di Ronciglione mette le corna al marito; Bertolina tradisce Nicolino; Margherita diviene infedele nei confronti di Peppe (e Celestino);

La fame: l'episodio di Agostino.

Il carcere: Bernardino e Mammone sono incarcerati.

A suo tempo la pellicola fu superficialmente inserita nel genere dei decamerotici, ma *Storie scellerate* rappresenta bene anche cosa poteva essere il cinema a venire di Citti se ci fosse stato un produttore lungimirante come Alberto Grimaldi, che ha concesso a Citti un budget adeguato e una totale libertà creativa. E soprattutto Pier Paolo Pasolini, sodale perfetto nel raccogliere e sistemare le storie e le intuizioni raccontate da Citti:

[...] m'ha dato la sicurezza, mi ha fatto capire le cose, come dovevo farle. Poi mi ha fatto capire che era Rabbino e chi era Bandiera; mi ha fatto capire chi era Cacchione e chi era Cagone. Lui mi ha fatto capire chi erano come dovevo vederli. Mentre adesso, metti *Due pezzi di pane*, non ci ho capito un cazzo.²⁷

Il cinema successivo di Citti, da *Casotto* in poi, sebbene sia profondamente cittadino, ha dovuto sottostare al compromesso, come ad esempio prendere attori famosi (spesso fuori ruolo), o lavorare con budget non adeguati e raccolti con difficoltà. Riguardo il risultato finale del film, anche in questo caso è utile prendere come esempio una dichiarazione di un altro regista, che ugualmente ha dovuto patire e battagliaire con i produttori, portando comunque a compimento la propria idea di cinema. La dichiarazione è di Sam Peckinpah e riguarda *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*, 1969):

I think the film comes out ninety-four to ninety-six percent of what I wanted. And that's a damned high average.²⁸

(Penso che il film viene fuori dal novantaquattro al novantasei per cento di quello che volevo. E questa è una media dannatamente alta).

Si può affermare con certezza che *Storie scellerate*, confrontandolo con le altre sue pellicole, consultando la sceneggiatura originale, raffrontandola con le pellicole decamerotiche, con la *Trilogia della vita* e valutando i tagli subiti, sia riuscito al 94% - 96%. Ma al netto di tutto ciò, alla fine perché Sergio Citti ha realizzato *Storie scellerate*?

Con *Ostia* (1970) ho scoperto me stesso; con *Storie scellerate* (1973) ho voluto scoprire il culo degli altri.²⁹

1933-1973: tra il dire e il fare

Sergio Citti nacque a Roma il 30 maggio del 1933 nel quartiere di San Lorenzo, uno dei rioni più popolari del centro della Capitale. Nell'estate del 1943 Citti e la sua famiglia, come molti altri abitanti, furono costretti a trasferirsi a causa dei bombardamenti degli aerei americani che distrussero ampiamente i caseggiati di San Lorenzo³⁰. Dopo un brevissimo periodo da sfollati, a Laghetto Colonna, nei pressi dei Castelli Romani, si stabilirono a Torpignattara³¹:

[...] una borgata che allora era in mezzo ai campi, agli orti alle marra-

ne. Mio padre Santino ci era venuto da San Lorenzo perché gli piaceva pescare.³²

Torpignattara era una borgata romana che negli anni Trenta subì un'operazione urbanistica che coincise con la costruzione di case modeste per rimpiazzare le baracche e le fabbricazioni abusive che, negli anni Venti, furono costruite dagli abitanti sloggiati dal centro storico dal regime fascista, che voleva ammodernare con solennità la Città Eterna. Come molte borgate sorte nelle periferie di Roma, Torpignattara era un luogo in cui la gente viveva emarginata e in stato d'indigenza:

Il termine “borgata” fu usato ufficialmente la prima volta nel 1924 quando fu costruita a 15 km da Roma, in zona malarica, Acilia, dove furono trasferiti gli abitanti della zona del Foro di Cesare e di Traiano e della via del Mare. C'è qualcosa di dispregiativo in questo termine che deriva da borgo: un pezzo di città cioè che non ha la completezza e l'organizzazione per chiamarsi “quartiere”, oppure un agglomerato rurale chiuso da un sistema economico feudalistico in una dimensione che ne vieta lo sviluppo a organismo completo. Borgata è una sottospecie di borgo: un pezzo di città in mezzo alla campagna, che non è realmente né l'una né l'altra.³³

Nemmeno a Sergio Citti piaceva il termine “borgata”:

Il termine borgata è proprio romano. A Milano o a Firenze c'erano le periferie, non le borgate. Ma questa parola non mi è mai piaciuta, perché ha sempre avuto un significato negativo.³⁴

La famiglia Citti, che si stabilì tra Via di Acqua Bullicante e Piazza della Marranella, era composta di sette persone: il padre Santino, la madre Fernanda, e i figli Sergio, Franco, Silvio³⁵, Adriana³⁶ ed Elide. Il padre svolgeva il lavoro d'imbianchino, mentre la madre era infermiera in un sanatorio. Tra i due genitori Sergio ha però sempre preferito il padre, con un affetto che lambiva la venerazione, tanto che in *Storie scellerate* gli farà impersonare il Padre Eterno, e quando Sergio morirà nel 2005, si farà inumare insieme a lui. In un'intervista Sergio Citti ha ricordato così il padre:

Mio padre era anarchico, un «anarchico della morte», come diceva sempre lui. E mi ricordo in particolare una storia che ho sempre voluto mettere in un film³⁷. Una sera mia madre mi dice «Va a prendere tuo padre all'osteria». Nell'osteria dove andava mio padre, c'era una di quelle

lucette da quaranta candele che bastava solo a farci girare le mosche. E c'era anche una decina di militi del battaglione «M» che cantavano *Battaglioni della morte*³⁸. Mio padre allora cominciò a cantare una canzone romana, e si rifiutò di cantare con loro. Gli diedero tante botte e lo portarono dal fiduciario del Fascio. Io andai a cercarlo, ma mi mandarono a casa. Dopo un po' mio padre tornò a casa e lo sentii che cantava *Battaglioni della morte* e gridava: «Lella (è il nome di mia madre), guarda quanto è bello il duce». E ce lo fece baciare, perché aveva un ritratto. Poi si buttò sul letto a dormire e ci vomitò sopra.³⁹

In un'altra intervista Citti evidenziava maggiormente le qualità del padre, ormai ottantenne:

[...] mio padre non sa né lege né scrive, ma ne sa più di tanti professori, quelli erano omini che vivevano la vera vita umana, altro che i giovani d'oggi.⁴⁰

La ripulsa nei confronti della madre scaturisce dal fatto che un giorno lei abbandonò la famiglia, e per i figli fu un durissimo trauma, in particolar modo per Sergio. Fu da questo tradimento materno che cominciarono a crearsi i suoi complicati rapporti con l'altro sesso: di attrazione irresistibile misti a repulsione e disprezzo. Una complicata visione del femminile che si ravviserà anche nei suoi film, come appunto le donne rappresentate in *Storie scellerate*, fonte di irresistibile attrazione ma inclini al tradimento.

Questa dura *trance de vie* familiare sarà alla base di un soggetto – mai realizzato – che avrebbe avuto per titolo *Storia di Idoletto*:

[...] un ragazzo che aveva dieci o dodici anni nel 1946, quando Roma era come la Sicilia⁴¹ di oggi. «Papà, mamma ti mette le corna». Volò uno schiaffo. Idoletto prende il padre per mano e lo accompagna a vedere la madre che fa l'amore con un altro uomo...⁴².

La separazione tra il padre e la madre costrinse i tre fratelli a stare per lungo tempo nell'istituto correzionale Gabelli⁴³, immortalato in *Sciuscìa* (1946) di Vittorio De Sica. Molto amare le parole di Franco Citti che spese nei confronti della madre:

Devo tutto a lei. Riformatorio, carcere e frustate; devo tutto a lei che mi mandava dentro gratis, senza che avessi fatto niente. Lo faceva per liberarsi della famiglia, di me, dei miei fratelli, di mio padre. Perché c'aveva l'amico. Si faceva la fame e lei diceva che noi eravamo tutti ladri. Ci

denunciava per aver rubato un cocomero, pure se non era vero. E c'era poco da difendersi, le credevano. Come poteva difendersi gente come noi, gente che non conosceva altro che Torpignattara? Se la denuncia la fa una madre – diceva la gente – figuriamoci cosa può essere davvero quel ragazetto: come minimo un delinquente, no⁴⁴?

Nel periodo in cui Sergio Citti era nell'istituto correzionale, dovrebbe aver frequentato le scuole medie almeno fino al secondo anno, nemmeno Pasolini ne è certo:

Credo che abbia fatto soltanto le prime tre classi delle medie, in un collegio (quei collegi che generalmente preparano i veri pericolosi delinquenti, con il pretesto di rieducarli: ossia insegnano loro la morale borghese, per sfruttarla o per fingerla).⁴⁵

Un'infanzia e un'adolescenza difficili, con anche brevi periodi in carcere:

[...] pe' furtarelli de poco conto: er ferro nei cantieri, er maiale alle suore del convento, le sigarette all'americani [...] pe' fa' un complimento a 'na ragazza che me piaceva. Ci' aveva er rubinetto del lavandino che perdeva e io je ne procurai uno dorato ch'era 'na meraviglia. Me beccai du' mesi.⁴⁶

Successivamente decise di affiancare il padre nel mestiere d'imbianchino. È proprio per questo lavoro che gli amici coniarono uno dei suoi soprannomi: "Er pittoretto della Marannella". A 18 anni Sergio si era già messo in proprio, creando una piccola "ditta" composta di cinque operai più anziani, giungendo a guadagnare circa 1800 lire al giorno. Per inciso, una cifra ragguardevole all'inizio degli anni Cinquanta.

Quando era bambino, Sergio amava accompagnare il padre nelle osterie delle borgate, per mettersi in un angolo e ascoltare i racconti o le *sbrasate*⁴⁷ degli amici di Santino. Tra un bicchiere di vino e una partita a carte, gli uomini amavano soprattutto raccontare "storie scellerate", ovvero i fattacci. «Cronache nere» del passato oppure recenti. È da queste piccole situazioni, veri e propri rituali sociali di borgata, che Citti cominciò a conservare nella sua memoria "storie di vita" (e storie scellerate) tramandate oralmente, maturando quella distanza critica verso la realtà che poi, come regista, gli permetterà di esprimere con sfumature da favola anche gli aspetti più prosaici dell'esistenza. Moltissimi anni dopo Citti ricorderà così quelle primissime esperienze di uditore:

Stavo ad ascoltare gli anziani mentre parlavano in osteria dove andavo con mio padre. Li consideravo dei privilegiati. Loro avevano molto vissuto, avevano dell'esperienza, avevano conosciuto tante persone. E mi chiedevo: e io quando diventerò anziano?⁴⁸

In un'altra intervista, rilasciata qualche anno dopo, Citti descrisse con qualche maggior dettaglio quei particolari momenti di raggruppamento:

Allora la gente andava alle osterie, piccole osterie co' que'e luci fioche che c'erano, a quaranta candele, e raccontavano la loro vita, il loro modo, che hanno pure 'nventato le loro piccole cose... rideveno su questo. Se raccontavano tutto, se confidavano. C'erano le chiacchiere «'O sai che er marito de quella, 'o sai che la moglie...». Se sapeva tutto, 'n c'era 'a televisione, i giornali. Se raccontavano de tutto e, quindi, c'era un arto rapporto.⁴⁹

Anche gli ultimi cantastorie che giravano per le borgate lo influenzarono:

Mi ricordo da ragazzino che giravano i cantastorie, mi ricordo "Er Sor Capanna"⁵⁰. Si mettevano nelle piazzette e raccontavano i "fattacci".⁵¹

La figura del cantastorie, da interpretare come una trasfigurazione di Citti bambino, è accennata nel finale di *Vipera*, in cui il piccolo Fortunato, camminando con Rosetta verso un futuro migliore, inizia a (ri)raccontargli le vicende da lei vissute con toni affabulatori propri di un cantastorie. E nel copione originale la storia era introdotta da Righettone, un cantastorie dei giorni d'oggi che apposta fuori dai supermercati, nei parchi o anche fuori dagli stadi. Righettone vestiva allo stesso modo del Sor Capanna: cappello, occhiali e giacca classica.

Oltre che fortemente legato a suo padre, Sergio era anche molto affezionato al fratello Franco:

A Franco ho fatto come da tutore. Stavamo sempre insieme. Di me accettava tutto, quasi avesse paura di farmi dispiacere. Pochi fratelli sono andati in giro tanto assieme come noi due. [...] Era timido, quasi una bestiolina. Ma si lascia andare a delle esplosioni di allegria come poca gente. Se capisce che, in una amicizia, ci sono sotto motivi d'interesse, allora lui rompe. È come un cane che, quando il padrone lo vuole prendere, scappa via.⁵²

Quello con il fratello Franco è stato un rapporto sanguigno, di amore e odio, che si manifestava con grandi scontri verbali e allontanamenti, ma anche di fra-

terne riconciliazioni ed episodi di condivisione, come ad esempio ben evidenziano i titoli di testa di *Cartoni animati*⁵³; oppure gli ultimi sofferenti anni di malattia⁵⁴, vissuti assieme nella stessa casa a Fiumicino. Ma un forte rapporto di stima vicendevole che si può valutare anche dalle ottime interpretazioni di Franco nelle pellicole dirette dal fratello⁵⁵.

Nel 1951, nella borgata di Ponte Mammolo, mentre si trovava a bighellonare nei pressi del fiume Aniene, luogo che sarà descritto con puntiglio e vivacità nei romanzi *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, Sergio Citti incontrò casualmente Pier Paolo Pasolini.

Pasolini, insieme alla madre Susanna, era giunto a Roma nel gennaio del 1950, fuggendo in modo rocambolesco da Casarsa. I motivi della repentina fuga erano stati due: dal padre/marito Carlo Alberto, divenuto sempre più autoritario e violento, e dalle accuse di corruzione minorile e atti osceni in luogo pubblico che costarono a Pasolini l'allontanamento dall'insegnamento e l'espulsione dal P.C.I.⁵⁶. Pasolini, quando arrivò nella Città Eterna, era un giovane scrittore poco noto: aveva pubblicato alcuni libricini di poesia in dialetto friulano, di produzione e distribuzione quasi amatoriale. La sua prima raccolta poetica, intitolata *Poesie a Casarsa*⁵⁷, era stata favorevolmente accolta dal critico Gianfranco Contini, che gli dedicò una corposa recensione ne *La pagina letteraria*⁵⁸ de "Il Corriere del Ticino". I primi anni nella "città di Dio" per Pasolini furono disperati:

Era un periodo tremendo della mia vita. Giunto a Roma dalla lontana campagna friulana; disoccupato per molti anni; ignorato da tutti; divorato dal terrore interno di non essere come la vita voleva; occupato a lavorare accanitamente a studi pesanti e complicati; incapace di scrivere se non ripetendomi in un mondo ch'era cambiato. Non vorrei mai rinascere per non rivivere quei due o tre anni...⁵⁹.

Per guadagnare qualche soldo Pasolini scriveva articoli o saggi per piccoli giornali, anche di matrice reazionaria. Inoltre s'iscrisse nel registro delle comparse cinematografiche, ma riguardo a questo espediente occupazionale non si hanno tangibili prove di effettive apparizioni in qualche film⁶⁰, sebbene avesse chiesto a Luigi Malerba, scrittore e sceneggiatore, qualche aggancio. Dopo un paio di anni vissuti quasi ai limiti dell'indigenza, tramite l'aiuto del poeta dialettale abruzzese Vittorio Clemente (1895-1975)⁶¹, Pasolini divenne professore presso la scuola media parificata Francesco Petrarca, situata a Ciampino in via Principessa Pignatelli. Tra i suoi alunni c'era Vincenzo Cerami (1940-2013), futuro scrittore e sceneggiatore, e che sarà co-operante di alcune pellicole⁶² di Sergio Citti. Riguardo al primo casuale incontro tra Pasolini e Citti, ambedue hanno raccontato la loro versione. I due ricordi collimano abbastanza.

La versione di Pier Paolo Pasolini:

Era comparso, trascinando a mano una bicicletta da corsa pescata chissà dove, in quella gran curva che fa l'Aniene passando sotto il Ponte Mammolo che io ho descritto accanitamente in *Ragazzi di vita*⁶³. [...] È passato di lì, ci siamo conosciuti, abbiamo fatto due chiacchiere, poi è scomparso. L'ho visto per caso due tre giorni dopo nel quartiere dove lui abitava, in via dell'Acqua Bullicante, alla Maranella. Mi ha chiamato salutandomi, e abbiamo cominciato a chiacchierare seduti sugli scalini di una scuola⁶⁴. Era notte alta. Ricordo che la nostra conoscenza è stata rinsaldata da una furente partita a ditate. Uno teneva due dita, l'indice e il medio tesi, coi polpastrelli in alto, e l'altro con le stesse dita colpiva: un colpo ciascuno. Ci siamo battuti con tanta violenza che dopo un'ora avevamo le dita sanguinanti. Fu una bravata (avevamo dieci anni di meno tutt'e due): ma eseguita meccanicamente. Il mito della gioventù, in me, in lui il mito della vita come cosa non vissuta ma contemplata.⁶⁵

La versione di Sergio Citti:

Ci eravamo visti all'Aniene, dove dopo lui ambientò quella scena di *Una vita violenta* in cui i cani abbaiano come persone⁶⁶. Ma senza parlarci. Un paio di giorni dopo lo rincontrai per caso dalle parti dove abito io, all'Acqua Bullicante; tant'è vero che pensai "Questo mi pare di conoscerlo, chi è?", perché mi era venuto in mente che magari fosse una guardia, dato che in quel periodo avevo fregato del fil di ferro abbandonato e qualche altra cosuccia. Con questo sospetto, gli chiesi chi fosse. Mi disse che già c'eravamo visti e dove, e allora attaccammo a parlare. Mi sentii subito attratto da quello che diceva, anche se non gli credetti subito, quando mi raccontò che era uno scrittore, tant'è vero che ribattei: "pure io", tanto per contraccambiare una bugia con un'altra bugia. [...] Parlammo fino all'alba seduti sugli scalini di una scuola. Tra l'altro mi disse che faceva il maestro elementare a Ciampino e stava pensando di scrivere un libro che poi sarebbe stato *Ragazzi di vita*.⁶⁷

Diversa, però, la versione che Citti fornirà qualche anno dopo:

J'ai rencontré Pasolini dans une pizzeria en 1950. Nous sommes devenues amis, il était en train d'écrire «Ragazzi di vita», son premier roman, est c'est à cette époque que remonte le début de ma «collaboration» avec lui, comme vous dites; en fait ce n'était pas seulement une collaboration: il avait besoin de connaître certains mots du «romanesco», du dialecte romain, les mots argotiques, les expressions typiques, des scènes de la vie réelle.⁶⁸

(Ho incontrato Pasolini in una pizzeria, nel 1950. Siamo diventati amici, era in procinto di scrivere «Ragazzi di vita», il suo primo romanzo, è a questa epoca che risale il debutto della mia «collaborazione» con lui, come dici; infatti non era solo una collaborazione: aveva bisogno di conoscere alcune parole del «romaesco», del dialetto romano, le parole gergali, le espressioni tipiche, scene di vita reale).

Di questo resoconto è corretta la seconda parte, nel quale Citti evidenzia il suo apporto sul gergo romanesco, ma errata la prima parte. O per meglio dire: Citti ha sovrapposto il primo vero incontro con i seguenti appuntamenti in pizzeria per le primordiali stesure di *Ragazzi di vita*. A queste versioni si aggiunge una strana variante riportata da David Grieco nel suo libro:

Paolo incontra Sergio nei primi anni Cinquanta, una mattina, sulla via Appia. Al volante di una Topolino molto più che usata, Pasolini si sta recando a Ciampino [...] La Topolino si ferma durante il tragitto. Ha bucato una gomma. E Paolo non è capace di cambiarla. Sergio Citti passa, si ferma e lo soccorre. [...] Pasolini gli chiede se fa il meccanico di mestiere. «No, faccio il pittore» risponde Sergio. «Ah, che coincidenza! Io mi chiamo Pier Paolo Pasolini e faccio lo scrittore.» «Anch'io» gli fa Sergio a bruciapelo. «Anch'io cosa?» domanda Paolo. «Anch'io faccio lo scrittore» sentenzia Citti. Paolo lo guarda sempre più sorpreso, gli chiede il numero di telefono, si rimette al volante e riparte. [...] Quando Pasolini gli telefona, Sergio lo aveva già dimenticato. «Vorrei farle leggere delle cose che scrivo io, ma vorrei anche leggere quello che scrive lei. Quando ci possiamo vedere?... » chiede Pasolini. [...] Sergio non scrive. Sergio sogna. Fa sogni bellissimi. [...] Con la sua calligrafia stentata, Sergio si mette a scrivere la trama di un sogno che ha fatto. Il primo che gli viene in mente. Più tardi, nel 1961, quel sogno, descritto in modo approssimativo su un foglio di carta a quadretti, si trasformerà in un film. Il primo film di Pier Paolo Pasolini.⁶⁹

Sebbene questa rievocazione su quel mitico primo incontro contenga errori (Pasolini non poteva permettersi economicamente una Topolino, e raggiungeva Ciampino, dopo un lunghissimo viaggio, con autobus e treno), l'ultima parte, quella inerente al sogno, è totalmente esatta. Pasolini rimase affascinato dalla personalità, dal vissuto e dalla spiccata fantasia affabulatoria di questo giovane borgataro semianalfabeta, ed è per queste doti naturali che gli chiese di aiutarlo a scrivere il romanzo che desiderava ardentemente realizzare, che aveva come obiettivi il sottoproletariato, il dialetto romano e le borgate. I due, divenuti nel frattempo amici, s'incontravano sovente di sera nella pizzeria L'Aquila d'oro al quartiere Pigneto.

Fu là che Pasolini cominciò ad abbozzare seriamente il futuro romanzo *Ragazzi di vita*, ascoltando l'aneddotica di Citti – oltre a quella di altri borgatari – e chiedendo meticolose informazioni etimologiche sullo slang romano:

Era curioso. Voleva sapere tutto. Studiava le parole che dicevamo e si arrabbiava pure quando non riuscivamo a spiegargliele: «Che bella fardona», dicevamo, per esempio, e spiegavamo che voleva dire «che bella ragazza» ma lui s'incazzava perché voleva sapere «fardona» come nasceva, da dove veniva come parola. E noi gli dicevamo: «Aòh! a Pa', ma che vuoi sapere, 'sta parola è così, l'abbiamo sempre sentita così, non c'è niente da spiegare».⁷⁰

Solitamente era Citti a pagare la pizza, poiché come imbianchino guadagnava bene, mentre Pasolini, come maestro in una piccola scuola privata a Ciampino, aveva un salario molto basso:

Nel 1950, era povero, viveva con un mensile di circa trentamila lire⁷¹, andava a lavorare a Ciampino in bicicletta⁷² e abitava vicino a Rebibbia, dalle parti di Ponte Mammolo, in un appartamento che divideva con la madre. A quell'epoca ero molto più ricco di lui perché, quando lavoravo prendevo 1800 lire al giorno, e la sera, quando andavamo in una pizzeria di Torpignattara per scrivere queste cose, gli offrivamo io la pizza perché lui proprio non poteva permettersela. Solo alla fine del mese, appena prendeva lo stipendio, era lui a pagarla, anzi ci teneva a farlo, per sdebitarsi un po'.⁷³

Ragazzi di vita (1955)

Ragazzi di vita fu stampato alla fine di aprile del 1955 dalla casa editrice Garzanti, dopo un laborioso lavoro di scrittura e soprattutto un'amareggiata revisione, dovuta ai timori di Livio Garzanti riguardo la censura:

[...] sono vissuto in una specie d'incubo (e ancora non ne sono del tutto fuori): Garzanti all'ultimo momento è stato preso da scrupoli moralistici, e si è smontato. Così mi ritrovo con delle bozze mezze morte tra le mani, da correggere e da castrare.⁷⁴

Il romanzo andava a concretare quelle prose frammentarie, rimaste abbozzi linguistici e/o sperimentali, che vanno pressappoco dal 1950 al 1951. Come Pasolini scrisse in una lettera a Livio Garzanti, *Ragazzi di vita* aveva come sfon-

do la Città Eterna tra i primi giorni della Liberazione fino al 1950/51:

È un arco ben preciso che corrisponde al passaggio del protagonista e dei suoi compagni [...] dall'età dell'infanzia alla prima gioventù: ossia [...] dall'età eroica e amorale all'età già prosaica e immorale. A rendere prosaica e immorale la vita di questi ragazzi (che la guerra fascista ha fatto crescere come selvaggi: analfabeti e delinquenti) è la società che al loro vitalismo reagisce ancora una volta autoritaristicamente: imponendo la sua ideologia morale⁷⁵.

La riproduzione su carta della corretta pronuncia del dialetto romano s'inserisce nel discorso libero indiretto, che affonda le radici nel verismo italiano. Quest'attenta riproposizione del gergo, scaturito giustappunto da metodiche indagini linguistiche e finanche etnologiche, acquisisce anche una valenza scientifica, di carattere antropologico e filologico, che a distanza di anni serve per valutare usi e costumi linguistici di quel mondo – storico – di borgata ormai scomparso. Per avere un maggiore contributo in queste ricerche linguistiche, sebbene Pasolini si era “innestato” bene nel sottoproletariato delle borgate romane, stringendo amicizie con svariati “ragazzi di vita”, attinse informazioni e nozioni linguistiche principalmente dal suo amico Sergio Citti, che fra tutti quei ragazzi era quello che si distingueva per una vivace intelligenza e una spiccata “visionarietà”. Citti divenne per Pasolini un novello Virgilio che poteva condurlo più agevolmente, anche come traduttore, nei meandri del gergo (Pasolini affettuosamente lo definì «*il mio lessico romanesco vivente*») e della gestualità romanesca (riportata nel romanzo in modo didascalico). Ma Citti assunse anche la funzione di guida nella peculiare geografia e nella poco nota storia delle borgate in cui visse e/o che frequentava. Per di più, Citti con la sua singolare affabulazione si prodigava nel raccontargli aneddoti e “fattacci”, frammisti di episodi di vita vissuta oppure di vicende altrui, ascoltate per sentito dire da cantastorie, anziani amici di Santino o da coetanei. Ma Citti aveva anche la capacità, benché grezza, di inventare racconti.

I critici hanno anche ipotizzato che il Riccetto, principale protagonista del romanzo, potesse essere un “alter-ego” di Sergio Citti. Certamente il Riccetto, alias Mastracca Claudio, come reiteratamente si presenta egli stesso alla famiglia Bifoni⁷⁶, possiede delle caratteristiche simili alla figura di Citti, però questo fittizio ragazzo di borgata è un condensato di tipologie dei molti ragazzetti incontrati da Pasolini nelle borgate romane.

La figura del “pittoretto della Marranella”, invece, appare fugacemente nel capitolo IV, che dà anche il titolo al romanzo:

Lì attorno dove s'erano fermati il Lenzetta, il Riccetto e gli altri c'era una gran caciara, tanto che la voce del vecchio, che parlava cispadano,

si sentiva appena. «An senti!» gridò uno. «Che te voi fà chirichetto, a Mozzò?» disse il Lenzetta; il Mozzone stette un po' zitto, colle orecchie tese. «Gome barla!» fece poi con la voce addolcita dalla meraviglia.⁷⁷

Da questo lacerto ci sono tre indizi che danno conferma che quel fuggevole personaggio, apostrofato “Mozzone”, sia proprio Sergio Citti: 1) il luogo in cui si svolge la vicenda, ovvero il quadrivio di Via Casilina a Torpignattara, proprio nei pressi in cui viveva la famiglia Citti; 2) l'epiteto Mozzone, che è un altro dei soprannomi affibbiati a Sergio Citti, perché era solito avere costantemente un mozzicone di sigaretta tra le labbra; 3) la descrizione di Pier Paolo Pasolini:

Sergio detto il Mozzone, ha fatto per tutta la vita il pittore (è chiamato anche “Er pittoretto de la Maranella”)⁷⁸.

Benché l'apporto di Citti fu fondamentale per le specificità dialettali che Pasolini cercava d'imprimere al suo romanzo, il suo nome non fu menzionato neanche nei ringraziamenti finali. *Ragazzi di vita* fu ben accolto da larga parte della critica ed ebbe un enorme successo commerciale, ma analogamente creò scandalo per le oscenità presenti nel linguaggio, benché ripulito in fase di revisione editoriale. Sergio Citti, che ancora svolgeva a tempo pieno l'attività d'imbianchino, si diede conto del trionfale esito del romanzo leggendolo sul giornale:

La cosa che mi ha fatto più piacere è quando ho visto la fotografia di Paolo su «Paese Sera», all'uscita di *Ragazzi di vita*, ai cui lavori ho partecipato: perché ho capito che avevamo fatto qualcosa.⁷⁹

Le notti di Cabiria (1957)

Il clamore creatosi intorno a *Ragazzi di vita* suscitò anche l'interesse di Federico Fellini:

Gli telefonai dopo aver letto *Ragazzi di vita* per manifestare il mio entusiasmo; lui fu molto simpatico, parlò in termini lusinghieri dei *Vitelloni*, di *La strada*. Solo più tardi, quando fu pronto il copione de *Le notti di Cabiria*, pensai di farglielo leggere per chiedergli una consulenza linguistica su certi modi di dire gergali. [...] Accettò la proposta di collaborazione con entusiasmo, una qualità che me lo rese subito familiare. Era un uomo generoso, immediato. [...] Giravo con lui per certi quartieri immersi in un silenzio inquietante, certe borgate infernali dai nomi suggestivi, da Cina medievale: Infernetto, Tiburtino III, Cessati Spiriti.⁸⁰

Pier Paolo Pasolini, con toni svolazzanti, descrisse così il loro primo incontro e il seguente rapporto lavorativo con il “danzante regista”:

Ricorderò sempre la mattinata in cui ho conosciuto Fellini: mattinata «favolosa», secondo la sua «punta» linguistica più frequente. Siamo partiti con la sua macchina, massiccia e molle, ubriaca ed esattissima (come lui), da piazza del Popolo, e di strada in strada siamo arrivati in campagna: era la Flaminia? L’Aurelia? La Cassia? [...] Mi raccontava, trascinandomi in quella campagna perduta in un miele di suprema dolcezza stagionale, la trama delle Notti. [...] Non capivo ancora Fellini: credevo di individuare in qualità di limite quella che è poi risultata la sua enorme e totale virtù. [...] poi, piano piano ho capito. Fellini è una savana piena di sabbie mobili, per penetrare nella quale necessita o la guida nera della malafede o l’esplorete bianco della razionalità; [...] Fellini prende comunque dai suoi collaboratori quello che deve prendere: che lo capiscono o non lo capiscano. Tu parli, scrivi, ti entusiasmi: lui ci si diverte, e silenziosamente pesca nel fondo.⁸¹

Il personaggio di Cabiria nacque molti anni prima, quando Federico Fellini propose un raccontino, da far interpretata ad Anna Magnani, a Roberto Rossellini per completare la pellicola in due tempi *L’amore* (1948). L’idea venne scartata e al suo posto fu realizzato l’episodio *Il miracolo*, co-interpretato da Fellini stesso. Cabiria (ri)apparve fugacemente, già interpretata da Giulietta Masina e con molte delle peculiarità caratteriali future, in una simpatica “scenetta”⁸² ne *Lo sciccio bianco* (1951). Questo “assaggio” si potrebbe considerare come un piccolo abbozzo per valutare l’efficacia del personaggio per un eventuale successivo ampliamento. *Le notti di Cabiria* ha come sfondo ambientale il sottobosco della prostituzione romana. Come evidenziato nell’intervista citata in precedenza, Fellini era intenzionato a dar maggior colore veritiero a questo ambiente di peripatetiche di strada, e per tanto prese contatto con l’esperto Pasolini allo scopo che revisionasse i dialoghi e le descrizioni d’ambiente. Nello specifico scrisse le battute delle prostitute per la sequenza della passeggiata archeologica e l’episodio ambientato al Divino Amore:

I wrote all the low life parts. As there were these kids of characters in *Ragazzi di vita* Fellini thought I knew that world, as indeed I did because I had lived out at Ponte Mammolo, where lots of pimps and petty thieves and whores live; all the setting, and Cabiria’s relations with the other whores and especially the episode about Divine Love are all done by me – the story’s in *Alì dagli occhi azzurri*⁸³. My main contribution was the dialogue, which has been a bit lost because Fellini’s use of

dialect in fairly different from mine. Basically, the first draft of the dialogue and at least half the episode are mine.⁸⁴

(Ho scritto tutte le parti della malavita. Siccome in *Ragazzi di vita* c'erano personaggi del genere, Fellini pensò che io conoscevo quel mondo come in realtà lo conoscevo per aver abitato a Ponte Mammolo, dove vive un mucchio di sfruttatori e ladruncoli e puttane; tutta l'ambientazione e i rapporti di Cabiria con le altre prostitute, e in particolare l'episodio del Divino Amore⁸⁵ sono stati fatti da me: la storia è raccontata in *Alì dagli occhi azzurri*. La mia principale collaborazione fu per i dialoghi, che sono andati un po' sprecati perché l'uso che Fellini fa del dialetto è alquanto diverso dal mio. In sostanza, però, la prima stesura del dialogo e almeno metà dell'episodio sono mie).

Pasolini, che a quel tempo stava scrivendo la sceneggiatura di *Marisa la civetta* (1957) di Mauro Bolognini, redasse durante l'estate le parti assegnategli da Fellini, quando la lavorazione di *Le notti di Cabiria* era già iniziata⁸⁶. Riguardo alle consistenti modifiche attuate da Fellini alle scene e ai dialoghi scritti da Pasolini, l'aiuto regista Moraldo Rossi rammentava:

[...] arrivava con delle pagine di carta sottilissime, scritte durante la notte. Federico le prendeva, gli dava una scorsa, ci faceva qualche disegno non davanti all'autore, mandava a memoria qualche espressione particolarmente colorita. Poi me le passava con commenti non troppo lusinghieri. La frase più lusinghiera era: «Tienili tu. A me non servono». [...] Negli insulti con cui le puttane si apostrofano nel film montato, non c'è traccia di nessuna delle proposte del poeta friulano: «paludona», «squilibrata», «cocainara», «encefalitica», «segnata da Cristo», «dimenticata da Cristo»... Il film non va mai oltre al «mentecatta» e «disgraziata».⁸⁷

Al di là di queste urtanti modifiche sui dialoghi e gli spiacevoli atteggiamenti da parte di Fellini, è interessante quanto ha anche riportato Lino Del Fra, che aggiungeva un'informazione in più intorno all'apporto di Pier Paolo Pasolini sulla sceneggiatura:

Pasolini ha così contribuito a dialogare il Divino Amore ed a imprimere una cadenza romanesca ai battibecchi delle prostitute alla Passeggiata Archeologica. Oltre a questi dialoghi, Pasolini, rifacendosi alla sua esperienze nel mondo degli *slums* della capitale, ha proposto e sceneggiato la sequenza notturna dei due ladri che in una macchina colma di

refurtiva trascinano Cabiria e la sua amica Matilde in un vorticoso giro per la periferia di Roma⁸⁸.

In questo brano Del Fra cita una sequenza notturna con protagonisti due ladri. Consultando la sceneggiatura contenuta nel volume da lui curato, tale corposa sequenza, che va dalla scena XXXV alla scena XLVI⁸⁹, ha per protagonisti Bruno e Scintillone. La sequenza non fu mai girata⁹⁰ da Fellini, ma i due personaggi – con il nome di Bruno cambiato poi in Ruggeretto – torneranno maggiormente sviluppati ne *La notte brava* di Mauro Bolognini. La collaborazione di Sergio Citti a *Le notti di Cabiria* è abbastanza controversa. Enzo Siciliano riportò nella sua monografia su Pasolini:

Sergio aiutò poi Pier Paolo nell'elaborazione dei dialoghi romaneschi per *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini (1957). Pasolini desiderava che Sergio interpretasse una parte nel film. Fellini era d'accordo, ma Sergio preferì restare di qua della macchina da presa.⁹¹

Sergio Citti invece smentiva:

Non ero accanto a Pier Paolo quando scrisse le scene per *Le notti di Cabiria*, dove avrebbe voluto farmi fare una partecina di papponcello che io non mi sentii di interpretare perché la macchina da presa mi faceva paura.⁹²

Nell'intervista rilasciata a Sergio Toffetti, Citti però disse:

Mio padre faceva l'imbianchino. E io lavoravo con lui e prendevo ottocento lire al giorno nel 1956. Già conoscevo Pier Paolo e mi ricordo che lui collaborava con Fellini (che gli aveva dato da mettere giù la parte di Mastroianni nell'episodio della puttana con l'acqua per *La dolce vita*).⁹³

L'aneddoto attinente a *La dolce vita* è vero, ma quello che non coincide è l'anno, ovvero il 1956. In quel periodo Fellini stava lavorando su *Le notti di Cabiria*, mentre la produzione del film successivo sarebbe cominciata soltanto un paio d'anni dopo. Citti molto probabilmente ha accavallato le date delle due pellicole, ma è assodato che Pier Paolo Pasolini chiedesse sempre aiuto al suo fidato collega quando si trattava di scrivere pezzi di vita di borgata, pertanto l'apporto di Citti fu quello di revisore e/o suggeritore, non accreditato. In aggiunta a ciò, c'è anche un altro ricordo di Moraldo Rossi, che avvalora, per lo meno, la presenza di "passaggio" di Citti sul set:

Durante le prime riprese di *Cabiria*, Pasolini aveva fatto arrivare sul set un suo amico, Franco Citti, proponendolo, sempre con molto garbo, per il personaggio del ragioniere. E mentre scopro presto che l'altro progetto di Pasolini, l'edile Mario Cipriani, non era affatto nuovo al cinema, [...], Franco Citti era un volto totalmente nuovo. [...] Federico non prese Citti nemmeno per una particina di papponcello di contorno.⁹⁴

Chiaramente in questa reminiscenza ci sono alcuni vistosi errori: l'usuale confusione tra Franco e Sergio; Pasolini conoscerà il muratore Mario Cipriani soltanto durante la produzione de *Il gobbo* (1960); Citti non fu mai preso in considerazione per interpretare il ragioniere Oscar D'Onofrio, essendo un ruolo di rilievo. Tuttavia il ricordo di Rossi, assistente di regia e quindi presente per tutto lo svolgimento delle riprese, conferma come Sergio Citti avrebbe dovuto interpretare un magnaccia, e sicuramente fu opzionato per vestire i panni di Luccicotto⁹⁵ ("er mejo tacco de Roma"), ruolo poi interpretato, per questioni di co-produzione, dall'attore francese Christian Tossou.

Una vita violenta (1959)

Pier Paolo Pasolini voleva scrivere *Una vita violenta* già nel 1955, poco dopo aver terminato *Ragazzi di vita*. Nelle intenzioni dell'autore doveva essere il secondo tassello di una trilogia che si sarebbe completata con *Il rio della grana*, romanzo mai portato a compimento ma che apparve, in forma di appunti, su *Il punto*⁹⁶, per poi confluire, come abbozzo, nell'antologia *Ali dagli occhi azzurri*⁹⁷. Come scrisse in un'emozionata lettera all'editore Livio Garzanti, questa seconda opera probabilmente avrebbe avuto un altro titolo:

Sto già lavorando al secondo libro (titolo, provvisorio, ma già annunciato in una intervista che sono venuti a farmi alcuni tipi dell'agenzia Italia: «Una vita violenta», che potrebbe essere anche «Morte di un ragazzo di vita»), meno allegro forse, ma più narrativamente concentrato su un personaggio.⁹⁸

Una vita violenta prosegue quella precisa esplorazione pasoliniana delle periferie di Roma degli anni Cinquanta ma, come rivela questo frammento di lettera, la storia si focalizza su un solo ragazzo di vita: Tommaso Puzilli. La struttura adottata, pertanto, è quella ascrivibile al *bildungsroman*, che si amalgama con una nuova ricerca socio-antropologica delle borgate romane (in un arco temporale che va pressappoco dal 1951 al 1955, ossia la fase di avviamento al benessere in Italia), e con l'inserimento di un consistente – e polemico – discorso ideo-

logico (la consapevolezza politica, acquisita per tappe, di Tommaso). La nuova formula adottata fa sì che *Una vita violenta* possieda una struttura più solida e classica, seppure a discapito di quella freschezza compositiva presente in *Ragazzi di vita*. La scrittura del romanzo si sviluppò in maniera molto lenta, primariamente per i perentori – ma proficui – compromessi di Pasolini con il cinema, come egli stesso scrisse in una successiva lettera a Garzanti:

Certo il cinema è un guaio, oltre che una gran fortuna: ma io non posso assolutamente farne a meno, se voglio aver da dormire e da mangiare. [...] Non brontoli, dunque, se sono costretto a fare del cinema: il primo a soffrirne e a mordermi le mani sono io: se penso che ho *Una vita violenta* completamente scritta dentro di me, e che non dovrei fare altro sforzo che ricopiarla sulla carta...⁹⁹.

E in un'altra lettera, di un paio d'anni dopo:

Caro Garzanti,

Glielo ripeto: io ho molto più dispiacere di Lei, se *Una vita violenta* non è finita. [...] Ma non voglio assolutamente che Lei pensi che il libro non sarà finito: soltanto la mia morte potrebbe interromperlo. [...] Il mio romanzo è andato e va avanti: ma io non scrivo come Moravia, i miei impulsi sono diversi, e, di volta in volta, irrazionali, o, almeno, trasportati da molti irrazionali: senza di cui non posso scrivere.¹⁰⁰

Dopo il lungo iter di scrittura, rifinitura e revisione auto-censoria, il romanzo venne finalmente dato alle stampe sul finire dell'aprile del 1959. Nuovamente accolto con scandalo per il linguaggio adottato e per le evidenti tracce polemiche contro la politica (in particolar modo nei confronti del PCI), come il precedente romanzo anche *Una vita violenta* fu un ottimo successo di vendite, che consacrò definitivamente Pier Paolo Pasolini come uno dei più talentuosi scrittori italiani.

Come per *Ragazzi di vita*, anche in questo lavoro Sergio Citti fu il supervisore gergale e il cantastorie che poteva somministrare a Pasolini pezzi di vita delle borgate romane. La novità di quest'apporto è che nei ringraziamenti finali Pasolini menzionò, con spiccata gratitudine, il nome del “mozzone”:

Ringrazio i «ragazzi di vita» che, direttamente o indirettamente, mi hanno aiutato a scrivere questo libro, e in particolare, con vera gratitudine, Sergio Citti.¹⁰¹

Roberto Baldassarre

**STORIE
SCELLERATE**

IL CINEMA DI SERGIO CITTI

© Edizioni Falsopiano - 2024

via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA

www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

Per le immagini in copertina e quarta di copertina:

Sergio Citti, *Storie scellerate* (1973), Archivio Falsopiano

Prima edizione - Febbraio 2024