

INTERVISTA A UGO GREGORETTI

Realizzata da **Luca Cremonese** il 9 agosto 2010

Perché, per il suo primo sceneggiato televisivo, ha scelto Dickens? E perché proprio Pickwick?

“In realtà, il potere di scelta che avevamo noi redattori dei vari settori televisivi era alquanto limitato. In genere erano i funzionari dei programmi, i dirigenti delle reti, che sceglievano, e poi proponevano la regia a questo o a quello. Nel mio caso, colei che intravide in me una specie di disponibilità elettiva per il Dickens comico fu Francesca Sanvitale, che era una scrittrice, una donna molto colta e molto intelligente. Era lei la responsabile delle scelte, dei titoli degli sceneggiati, e mi propose *Il Circolo Pickwick*, ritenendolo particolarmente adatto alle mie corde, e anch’io mi resi conto che era una scelta congrua. In realtà non l’avevo nemmeno letto, quindi me lo lessi con molto divertimento nell’estate del 1967. Era la prima volta che facevo un cosiddetto sceneggiato. Avevo passato tutta una fase in televisione realizzando esclusivamente programmi giornalistici. Poi, dopo, ebbi proposte cinematografiche e divenni regista di cinema. Poi, dopo qualche anno, tornai in televisione, e per la prima volta mi accostai alla narrativa televisiva, proprio con *Il Circolo Pickwick*. Il testo lo riscrissi in buona parte, inventando un linguaggio dickensiano contemporaneo.

Lei all’epoca aveva dichiarato di voler rompere con la tradizione di Majano. C’era qualcosa che non le piaceva in questi sceneggiati, o era semplicemente la voglia di fare qualcosa di diverso?

Un po’ tutte e due le cose. Quegli sceneggiati non mi piacevano perché, secondo la mia sensibilità, mi sembravano molto falsi. Erano falsi perfino i rumori dello studio, e la recitazione era una recitazione ibrida, tendente più alla teatralità che non alla naturalezza cinematografica.

I tempi erano lunghi, pause interminabili, anche perché si faceva tutto in presa diretta, quindi bisognava dare tempo alle telecamere per spostarsi da una parte all’altra. Quei ritmi rasentavano, secondo me, il tedio. Quindi la prima mia preoccupazione fu quella di mantenere nella versione sceneggiata, quantomeno il ritmo della scrittura. *Il Circolo Pickwick* è come una specie di sfilza di comiche da cinema muto, che richiedono ritmi velocissimi. Direi che era la prima volta che i tempi stretti entravano nella narrativa televisiva.

Gli sceneggiati, a quell’epoca, erano registrati o andavano ancora in diretta?

Erano registrati. Non solo, ma da poco tempo era stato scoperto l’Ampex, quindi si registrava ciò che veniva realizzato negli studi. Si aveva anche la possibilità, dopo le riprese, di intervenire con le modalità del montaggio cinematografico.

Come ha realizzato l'adattamento del testo?

Io cercavo di inventare un racconto parallelo, una specie di *Circolo Pickwick Bis*, perché una certa quantità di situazioni dello sceneggiato a me parevano un po' deboli, di una comicità un po' stiracchiata. E allora, dato che nessuno mi aveva detto che dovevo mantenermi fedelissimo all'originale, io inventai molto, però sforzandomi di mimare dickensianamente le cose che inserivo di mio arbitrio nel racconto, molte volte anche per ragioni pratiche. Ad esempio, c'era tutta una scena di grandi manovre dell'esercito britannico che davvero non era pensabile poter realizzare in tv. Solo quella scena avrebbe comportato costi astronomici. Quindi molte volte la reinvenzione serviva anche a mantenere la sostanza del racconto, ambientandolo o riducendolo in modo da limitarne molto i costi.

Qual era il budget che avevate a disposizione per realizzare lo sceneggiato?

Non lo so. Anche perché il regista non era ritenuto degno di conoscere queste cose, che venivano considerate riservate.

La scelta degli attori e delle scenografie, da chi dipendeva quindi?

La scelta dipendeva fondamentalmente dal regista, il quale però subiva anche pressioni e suggerimenti di vario tipo. Però in realtà c'era una notevole libertà di scelta. Infatti io scoprii che l'esperienza televisiva del *Pickwick*, rispetto a quella cinematografica, garantiva una libertà di espressione maggiore, proprio perché non c'era il mercato, non c'era il botteghino, non c'era l'audience. Era un beato monopolio, e l'unico impegno era quello di non fare cose costose, di contenere la spesa. Quindi potevo scegliere chi mi pareva, gli attori che volevo, purché non costassero tanto. Ad esempio, Gigi Proietti credo che abbia avuto proprio quattro lire, perché io col *Circolo Pickwick* lo scopersi e, in un certo senso, lanciò.

Proietti seguiva un copione o improvvisava?

Ha inventato molto, su mia sollecitazione, nel senso che davo a lui e a Leopoldo Trieste la libertà di improvvisazione. Perché sapevo che, mantenendosi fedelissimi allo spirito della messinscena, erano in grado di inventare qualcosa ogni volta, mentre altri attori erano, a mio avviso, meno capaci. Leopoldo Trieste era un attore straordinariamente intelligente e ironico. Ci intendemmo molto bene. Io riuscivo ad ottenere da questi attori, senza sforzo eccessivo, una grande naturalezza, rispetto a quella a cui era abituato il pubblico della televisione, e questo forse può dare l'impressione di un eccesso di improvvisazione. In realtà, spesso improvvisavano, ma spesso invece era il testo come

l'avevo scritto io. Era la comicità delle situazioni inventate da Dickens che rendeva tutto più naturale, e quindi davano questa patina di improvvisato a ciò che improvvisato non era.

Com'è nata l'idea di entrare in scena con il microfono, e realizzare il film come fosse un reportage?

Diciamo che era una specie di presa in giro del giornalismo da studio, del talk show, che allora era pressoché agli albori. Un problema notevole di sceneggiatura era quello di sintetizzare, in modo chiaro e ben comprensibile, ma anche stringato, tutta la parte introduttiva del racconto.

Si trattava di spiegare chi fossero i personaggi, proporli uno per volta, ciascuno con le proprie caratteristiche, spiegare quali fossero i loro rapporti. Che erano di amicizia, ma anche di inimicizia. Sembravano quasi quattro stravagantissimi soggetti, e io credetti di risolvere il problema inventando una seduta del consiglio direttivo del *Circolo Pickwick*, in cui Pickwick proponeva ai soci del club di finanziare questo viaggio di istruzione, presentava i soci che vi avrebbero preso parte. Insomma, attraverso questa ellissi, chiamiamola così, sono riuscito a schivare quella che avrebbe potuto essere una premessa un po' troppo didascalica e anche noiosa.

Il Circolo Pickwick va in onda agli inizi del 1968. Nella sua autobiografia lei parla del 1968 come dell'anno della sua svolta rivoluzionaria. C'è qualcosa di sessantottino e di rivoluzionario nello sceneggiato?

Sì, e c'è anche una sorta di presa in giro del Premio Strega, con Wanda Osiris che fa la poetessa anfitriona, e quella è stata una parodia anche fin troppo chiara del ninfeo di Villa Giulia. Più che nei contenuti che, è vero, molto spesso strizzavano l'occhio al presente, lo spirito 'tra virgolette' sessantottino, cioè di contestazione, di provocazione, stava nel linguaggio dei personaggi, nel ritmo, nella chiave espressiva. Per esempio, il fruitore medio del teleromanzo della domenica era stato molto irritato da questa velocità del racconto, da questa concitazione e dal modo di recitare, che era assolutamente antiaccademico. E ciò rendeva inevitabilmente il *Pickwick* un fatto che non veniva digerito dalla maggior parte di coloro che erano abituati ai ritmi del compianto Majano, con la recitazione con birignao, che era tipica della prosa televisiva. Quindi era lo stile del *Circolo Pickwick* che urtava.

Nello sceneggiato si fa anche uso di un linguaggio molto forte. Ha avuto problemi di censura con la Rai?

No, scoprii che la Rai aveva un censore *pret-à-porter* che era sconosciuto. Era un signore che stava appollaiato all'ultimo piano di Viale Mazzini, ed era quello che dava l'imprimatur. Lui mi convocò e mi fece pochissime richieste di tagli. Una di queste fu quando Sam Weller aveva soprannominato

suo padre Tony il “patrigno apostolico”. Questo mi si chiese di cancellarlo, perché poteva offendere la sensibilità religiosa di qualcuno. C’era solo un blando controllo. Io poi ero considerato il trasgressore in servizio permanente.

Dove sono stati girati gli esterni?

La villa del signor Wardle, Manor Farm, era Villa Parisi, una villa di Frascati dove, a quei tempi, si giravano tutti i film. Mentre invece le campagne del Kent, dove avvenivano le varie corse in carrozza, erano terreni di proprietà della Vides, la società di produzione cinematografica di Franco Cristaldi, e la Rai prese in affitto alcuni ettari di campagna, che venne trasformata in campagna inglese. Lo scenografo aveva inventato un sistema di inchiodamento rapido di doghe di legno su edifici già esistenti, tipo le vecchie case coloniche, che non potevano certo essere abbattute. Ricoperte di doghe scure, che risaltavano sull’intonaco chiaro, queste case potevano apparire tipiche della campagna inglese.

Quali furono gli ascolti dello sceneggiato?

Non so quanti furono gli spettatori, ma sono che non c’è stata un’audience molto elevata. C’era una minoranza di giovani e di persone che erano più predisposte ad accettare questa innovazione, ma lo zoccolo duro del pubblico dello sceneggiato della Domenica, lo guardò proprio con grande insofferenza.

La scelta di inserire Mal e i Primitives o Lucio Battisti le fu imposta?

No, le scelte erano tutte mie. In realtà i Primitives mi furono proposti dalla Rai. Siccome era l’epoca in cui Mal e i Primitives si affamavano sul mercato italiano, ci chiesero di utilizzarli in qualche modo, e allora io inventai l’orchestrina dei detenuti, che intratteneva gli altri detenuti con le proprie canzoni “da capelloni”, allora si diceva così.

Ci fu qualche incidente di percorso durante la lavorazione del film?

No, a parte una banalissima piovosità. Ci fu una primavera di rovesci torrenziali, e quindi ogni volta rischiavamo di affondare, con i pullman della presa diretta, nel fango delle campagne di Cristaldi, che erano nelle zone di La Storta.