

sta parlando, viene insolentito dalla spalla o da qualcun altro, non riesce a seguire la storia, non riesce a capire, lo spettatore ride della sua stoltezza fin quando lui, il mammo, lo scemo, l'Arlecchino, infila la battuta di genio, mostra di aver capito tutto anche se faceva finta del contrario e mostra di essere molto più intelligente di tutti gli altri. I nasi da Arlecchino nella configurazione classica sono quelli di Raffaele Viviani, di Peppino De Filippo, di Beniamino Maggio: sono i nasi all'insù, i nasini piccini. Questi attori non avevano bisogno di urlare le battute, non avevano bisogno di far restare la battuta da qualche parte e poi spararla attraverso le adenoidi; semplicemente la lasciavano cadere giù come una goccia. Una goccia al naso, appunto.

Facciamo una parentesi. Noi sappiamo sostanzialmente che cos'è la tragedia ovvero qualcosa che rappresenta e simboleggia fuori dai tempi un conflitto fra individuo e storia, fra individuo e destino, fra individuo e divinità o quant'altro. La tragedia – come sapete – ha delle regole molto precise, mentre la commedia non è mai stata codificata, non ha altrettante norme come la tragedia, quindi sostanzialmente si suppone che sia il contrario della tragedia. Vale a dire qualcosa che non ha a che fare con il destino e con le divinità, né qualcosa fuori dal tempo; ma qualcosa che ha a che fare direttamente con la società e con il proprio tempo. Ecco, la commedia ha senso e valore solo in quanto rappresenta fedelmente il tempo storico e la società nella quale ha vita. I due tipi di personaggi che ho cercato di definire a partire dai loro nasi rappresentavano in modo molto preciso la società alla quale questo tipo di teatro si rivolgeva e dentro la quale era nato. Cioè una società fatta di furbi e di scemi. La società di cui stiamo parlando è quella degli anni tra il 1920 e il 1943. Quindi questo tipo di teatro era tutt'altro che sciocco o banale o futile o comunque leggero: era un teatro che rifletteva in modo molto preciso, direi pure con una vena di drammaticità, la “sua” società. Sarebbe a dire un'Italia come quella fascista nel quale la sopravvivenza era garantita solo a patto di essere (o fingersi) scemi o furbi.

45

TESTIMONIANZA

RICCARDO ARAGNO

Fellini e il varietà

INTERVISTA DI TULLIO KEZICH

K. L'intervento che segue, annunciato come “Fellini e il varietà”, è in realtà qualcosa di diverso. Certo, caro Riccardo Aragno, da giovani

con FedeFederico oltre a frequentare gli avanspettacoli avete fatto anche qualcos'altro di cui ora ci parlerai. E stavolta non posso dire, come si fa di solito, che il nostro ospite "non ha bisogno di presentazioni" perché Riccardo ostenta un po' la civetteria di essere il "milite ignoto" dello spettacolo fra due mondi: Italia e Inghilterra. E infatti cerchereste invano Aragno alla lettera A delle enciclopedie e dei repertori. Forse perché avendo Riccardo fatto duemila cose i compilatori hanno paventato che occupasse troppo spazio; forse perché, come ho già detto, è lui che si nasconde. Questo signore, oltre ai suoi meriti personali che in parte rivisiteremo, è una specie di pezzo unico perché è riuscito a essere ai tempi della bohème romana il compagno inseparabile di Fellini e da più grandicello un grandissimo amico di Stanley Kubrick, con il quale è tuttora in rapporti stretti. Dunque Riccardo Aragno, nato a Torino, non ti chiederò quando perché il fatto di non avere la voce nell'enciclopedia deve pur implicare qualche risvolto positivo...

A. Flaiano era del '10, Federico del '20, io stavo in mezzo, nasco nel '15.

K. Da quale tipo di famiglia?

A. Borghese. Altoborghese, se vogliamo.

K. Scuole?

A. Il Collegio San Giuseppe.

K. So che sei molto fiero di questo collegio, che è dei Fratelli delle Scuole Cristiane perché era la scuola frequentata dagli Agnelli.

A. Certo, anche dagli Agnelli.

K. E da altri ottimati. Poi ti iscrivi alla facoltà di Architettura.

A. Succede che io, amante della fotografia e della pittura e sognando il grande amore di cui stiamo parlando (e del quale stamattina, per bocca di Pietro Ingrao, abbiamo sentito la più bella delle dichiarazioni immaginabili), succede insomma che decido di fare uno studio all'università di Architettura su come si dovrebbero piazzare le luci per fare delle buone foto della grande arte del Rinascimento. Mi becco così una borsa di studio a Berkeley, preparo le valigie e vado a chiedere il passaporto. "Manca l'iscrizione al partito" mi sento dire. Sto parlando di un'epoca in cui ci voleva, per ottenere il passaporto, l'iscrizione al fascio, ma io non mi sono iscritto mai. E così, dovendo rinunciare a Berkeley, ho piantato anche l'università e sono andato a Roma all'Accademia d'arte drammatica.

K. Era il secondo anno di vita dell'Accademia fondata da Silvio D'Amico. Mi risulta il '36-'37, dico bene? Noto la felice coincidenza che stamattina abbiamo avuto Ingrao studente del primo anno della fonda-

zione del Centro Sperimentale di Cinematografia e ora abbiamo Aragno studente del secondo anno dell'Accademia, quasi due vite parallele nel campo dello spettacolo. Anche se tutti e due hanno fatto poi altre cose. Tu risulti comunque iscritto al corso di regia, con te c'è Ettore Giannini che poi diventa un regista importante, più avanzati figurano Alessandro Brissoni e Orazio Costa futuro maestro di un'intera generazione (e forse due) di attori e registi. Nel '37-'38 frequenti il secondo anno. Nel '38-'39 ti diplomi in regia e metti in scena come saggio di diploma "La pesca" di Eugene O'Neill. Accade al Teatro Valle di Roma il 9 febbraio '39 (ammira la precisione della ricerca che ho fatto) e andate in tournée a Ginevra, Lugano e Milano. Ti cito la recensione di Leonida Repaci sull'«Illustrazione Italiana», scommetto che non te la ricordi...

47

- A. Hai vinto la scommessa.
- K. Repaci, allora autorevolissimo critico teatrale, definisce la commedia di O'Neill "un atto perfetto" ed elogia gli interpreti che sono Pietro Tordi (poi caratterista abituale del cinema italiano) e Giovanna Galletti (che sarà fra l'altro la vamp dei nazi in "Roma città aperta"). Sulla regia Repaci scrive: "Ecco un ottimo saggio di regia dovuto all'allievo Riccardo Aragno, anche autore delle scene e dei costumi che sono apparsi molto belli...". Voi penserete che dopo una recensione così uno si trova spianata davanti una meravigliosa carriera di regista. No, il nostro opera la tipica mossa del cavallo e si mette a fare rapidamente dell'altro. Gli è nata la passione della lingua inglese. A proposito, come nasce questa tua anglofilia che ti porterà nel dopoguerra a trasferirti a Londra?"
- A. Da una forma di ribellione. Avevo dodici anni quando il regime fascista ostacolò l'insegnamento della lingua inglese nelle scuole. Allora sono andato in giro per bancarelle e ho chiesto: "Ha un libro inglese, un dizionario, un quaderno?" Ho comperato "Rob Roy" di Walter Scott e mi sono messo a tradurlo alla buona, senza sapere la lingua. Poi ho tradotto molte commedie di Oscar Wilde e un sacco di roba nuova americana che stava arrivando. In seguito mi sono divertito con il francese, con lo spagnolo e non mi sono mai pentito di aver avuto la passione delle lingue. Attualmente ho sul tavolo in corso di scrittura (ve lo dico perché stiamo chiacchierando) una commedia in francese, una commedia in inglese e una in italiano. Ho avuto commedie mie rappresentate a Londra, a Stoccolma e in altre parti d'Europa. Ora mi sto interessando della programmazione di un teatro a Roma che si intitola a Ennio Flaiano... E questo mi fa venire in mente che con Ennio e Federico, da giovanotti, formavamo un trio che regolarmente finiva al varietà...

K. Così giustifichiamo il titolo dell'incontro.

A. "Siamo nel '38-'39, voi giovani non lo sapete, grazie a Dio, ma si usciva dalla guerra di Spagna. C'erano delle leggi per cui certe compagne di scuola dovevano scappare perché erano ebreo. E poi c'era un tale chiamato Hitler, il quale stava preparando per il 1^o settembre di farsi la Polonia e il resto. Quindi non è che noi ci divertivamo molto, ma invece eravamo nei pasticci e ci sentivamo di non poter sopportare l'incubo del mondo fascista e l'ossessione di quello che noi consideravamo l'oscurantismo cattolico, due forze molto forti"?

K. "Ti ricordi il primissimo incontro con Fellini?"

A. "Ah, molto semplice: via Nicotera, 26, Roma. Stanno costruendo un piccolo residence, l'ha disegnato l'architetto che ha fatto il bellissimo Teatro Eliseo. Io vado per vedere se c'è un appartamento da affittare, metto il piede su una scala di legno provvisoria e c'è un altro che dice: "Lei cerca casa qui? Anch'io". Ho preso quel giorno l'appartamento n^o 5 e quel giovanotto lungo, magro, di nome Federico Fellini, ha preso il n^o 9 e abbiamo più o meno vissuto per tre anni e mezzo lì. Chiesi: - Ma tu cosa fai? - Ho una rubrica sul Marc'Aurelio - rispose - E io ce l'ho sul Travaso delle Idee -

K. "Poi vi ritrovate alla radio, dove c'era il famoso Cavallotti".

A. "Cesare Cavallotti era un funzionario dell'EIAR a Torino che si è trasferito a Roma e in quell'occasione ha invitato sia Federico che Aragno. Ci telefonava ogni mercoledì e dava il tema della scenetta".

K. "La trasmissione si chiamava Terziglio".

A. "Dava il tema. Funerale, incendio, primo amore..."

K. "C'erano tre scenette affidate a tre autori diversi, e infatti ho trovato questa poesia che dice: - Un argomento solo, tre scrittori questo è il programma cari ascoltatori è certo dalla loro fantasia scaturirà una nuova geometria. I tre scrittori erano: Alfredo Brancacci, Fellini e Aragno. Queste però erano delle ulteriori coabitazioni con Federico, nel senso che ognuno scriveva la sua scenetta. Avete anche lavorato insieme, avete scritto insieme qualcosa?"

A. "No, sempre separati. Federico e io ci scambiavamo delle pillole di simpamina. Lui scendeva giù e mi diceva: - Ce l'hai una simpamina, devo scrivere un pezzo per la radio - o io correvo su e dicevo: - ce l'hai la simpamina?"

K. "È un mito - no? - questo della simpamina, perché era un placebo, non è che facesse niente, lo ho preso la simpamina agli esami di maturità, perché me l'avevano consigliata dicendo: - Questa ti tiene sveglio". Invece mi addormentai sulla scala della scuola con la testa appoggiata sulla ringhiera. Ma a parte questo, che vita facevate, andavate al varie-

tà, mi hai detto. Non è che vi piacevano le ballerine, per caso?

- A. “Eravamo un gruppo di tre amici con una decisione unica: restare nel campo dell’allegria”.
- K. “Però tu avevi una formazione intellettuale, eri un regista diplomato, traducevi Oscar Wilde; Federico era più ruspante all’epoca, ne sapeva molto meno. Tu avevi la passione del teatro, la passione della musica, la passione della letteratura. In fondo a Federico piaceva solo il varietà, perché al cinema è sempre andato poco. Andavate al cinema?”
- A. “Tutti i giorni al Moderno, vicino al Plaza”.
- K. “Allora Federico mentiva, perché diceva di non aver mai visto niente. Lui diceva: – Ma sì, ho visto Il traditore, ho visto Biancaneve e i sette nani...”.
- A. “Arrivavamo alle tre e mezzo e vedevamo due film...”
- K. “Si diceva: fare porta. Facevate porta al cinema, che è la connotazione dell’appassionato, quella una volta era alle 3.30 proprio...”
- A. “E quando si andava a mangiare da Righetto, al Bottaro, da Otello, di cosa, si parlava? Di cinema”.
- K. “Adesso tocchiamo un argomento interessante. In quegli anni questo frivolo signor Aragno, che ci racconta come stava fra le ballerine del varietà e i giornali umoristici e la radio, si impegna in un’attività politica clandestina, sotto il segno del costituendo Partito d’Azione e finisce a Regina Coeli, che tra l’altro è un sito frequentato, perché lui ci trova per esempio Mario Pannunzio, no?”
- A. “Franco Antonicelli e Pannunzio erano nella stessa cella. Sono entrato e una delle guardie mi dice : – C’è qualcuno che fa segno – E io dico: – Non conosco nessuno – e poi scopro che è Antonicelli. Era stato mio professore.
- K. “Franco Antonicelli, piemontese, grande antifascista”.
- A. “Incatenati l’uno all’altro siamo stati portati al penitenziario di Castel-franco Emilia, quindi ormai era la gloria. Poi l’organizzazione clandestina di quello che sarebbe diventato l’ufficiale di campo del generale Clark, appena gli americani entrarono in città, mi ha fatto fuggire e uno dei funzionari che agiva per conto del governo, ma in realtà era d’accordo coi partigiani, mi fa: – La seconda porta a sinistra è una scala. Ho imboccato la scala, ho viaggiato come potevo e sono tornato a via Nicotera. Mi siedo accanto a Federico, mi mettono davanti un bel piatto di pasta col sugo e svengo. Federico mi prende in braccio e mi porta al n. 5”.
- K. “Federico sapeva qualche cosa dell’attività politica di Aragno, ne avete mai parlato, gli è mai venuta la tentazione di partecipare?”.
- A. “No”.

- K. “Lo sapeva che tu pescavi nel torbido?”
- A. “No”.
- K. “Non gli hai detto niente?”
- A. “Lui aveva il suo torbido e io avevo il mio”.
- K. “E il torbido... di Fellini che cos’era?”
- A. “Federico voleva diventare un disegnatore ed era molto dotato. Scrivere gli interessava poco e questa è la fortuna del cinematografo, questa è la carriera di Federico”.
- K. “Ecco questo non l’ho letto in nessuna biografia di Fellini, inclusa la mia, e quindi sono molto grato, perché vado a casa con qualcosa che è stato detto qui e non è stato detto prima. Dunque Federico non sapeva niente delle tue azioni clandestine col Partito d’Azione, ma aveva delle idee politiche?”.
- A. “Secondo me no e questa è una delle meraviglie della vita di Federico. Aveva dei timori che qualcosa, qualcuno potesse danneggiare i suoi film”.
- K. “Ogni tanto in questo fiume di esperienze di vita tu dici una cosa fondamentale che mi apre delle finestre. Io ti ho chiesto: – Fellini aveva delle idee politiche? – E tu mi hai risposto: – Le ha avute quando si trattava di vendere i suoi film. Allora se voi ripercorrete la carriera di Fellini, vi accorgete che l’uomo in fondo agnostico, politicamente si sveglia ed è capace di diventare furbo, diabolico; va dal cardinale per scavalcare il ministero e togliere il divieto a “Le notti di Cabiria” di partecipare a Cannes. Fellini aveva capito come funzionava l’Italia in quel momento: per smuovere il ministero bisognava andare dal cardinale. Fu criticatissimo per questo, ma questo è un gesto di realpolitik. Come non era un politico! era un politico abilissimo, però solo in funzione dei suoi film. E nell’ultima fase Fellini diventò una belva, si scatenò perché non sopportava le interruzioni pubblicitarie dei film in televisione. Era una cosa su cui non ragionava. È riuscito a fare degli interventi filmati per l’ANAC, ma è andato a fare di tutto pubblicamente per difendere i suoi film dall’ingiuria dello spot. Tutta la sua straordinaria intelligenza, sensibilità, bravura, furbizia, tutto quello che vuoi insomma, Fellini lo metteva in atto in difesa dei suoi film. Questo è il Fellini politico, e tu hai individuato esattamente il punto dove si può parlare di una politica di Fellini.
- A. “Federico era la mamma, il film era il bambino: era il suo amore, era il suo bimbo ogni volta”.
- K. “Ho letto, non so se l’ha scritto Mario Soldati, che ogni grande amicizia, per essere veramente grande, deve contenere una porzione di inimicizia. Vedi, questa piccola porzione di inimicizia sarei portato ad

individuare, e qui sono malizioso, nel fatto che quando Fellini si prepara a girare il *Satyricon* gli montano immediatamente un *Satyricon* in concorrenza, prodotto da Alfredo Bini. E chi è lo sceneggiatore del *Satyricon* in concorrenza? Confessa e discolpati!

- A. “La mia idea di fare un film dal *Satyricon* risale al 1962 e alla mia amicizia con Peter Ustinov, che doveva fare *Trimalcione*. Vengo a Roma, porto il copione a Bini, il quale dice: – Questa è una buona idea – Peter Ustinov è uno di quelli che dice: – Dopo il prossimo film, faccio il tuo – E il prossimo film si sposta, si sposta, si sposta... Quando, sei anni dopo, torna a galla il progetto e vengo a sapere a Londra che sono in lite con Federico, perché Alfredo Bini ha tirato fuori il mio vecchio copione dicendo: – Spetta a me fare questo film –
- K. “Assolto, il tuo *Satyricon* era preesistente. Del resto lo sfortunato film di Polidoro, non era neanche brutto”.
- A. “Non l’ho mai visto”.
- K. “Fu sequestrato, martoriato, cancellato”.
- A. “Credo anche che voi siate d’accordo con me che è quasi sicuro che Federico non ha mai letto il *Satyricon*”.
- K. “Certamente non ha mai letto le “*Le memorie di Casanova*”, di questo sono sicuro, perché sono un casanovista di complemento e inorridivo nel sentirgli dire: – Ma quello è l’elenco dei telefoni, un libro che non si può leggere. Poi ne ha fatto una raffigurazione strepitosa. Arriviamo al dunque, al momento più interessante dell’incontro. Peter Sellers va a pranzo con Riccardo Aragno, nel ’62 a Londra, e si porta dietro un amico, che è il regista del film che lui sta interpretando in quel momento. Il film è *Lolita*, l’amico è Stanley Kubrick e Aragno simpatizzano e diventano amici e l’amicizia dura dal ’62. Allora, prima domanda: – Attraverso l’amicizia con Kubrick, come si concreta la tua collaborazione con lui, che ha avuto degli aspetti interessanti. Tu per esempio hai curato tutte le edizioni italiane di Kubrick”.
- A. ... e non ti dico seguite da lui con quanta meticolosità. Però torniamo al primo incontro, che avvenne per la verità in casa di Peter Sellers. Durante “*Lolita*” lui aveva preso una casa nuova e così invitò tutti gli amici, in Inghilterra si usa. Dicono che è per scaldare la casa. Se invece Peter ci avesse invitati ogni volta che comperava una macchina nuova saremmo ancora a tavola perché lui si faceva settanta macchine l’anno. Faccio un passo indietro. Proprio in quei giorni un amico italiano che lavorava alla BBC, Paolo Foà, mi aveva raccontato un fatto divertente. Dalla telescrivente lui aveva appreso che 270mila cinesi erano morti per lo straripamento di un fiume. La notizia lo aveva sconvolto e torna a casa rabbuiato. La mamma gli chiede: “Ma cos’è suc-

cesso?” E lui: “In Cina sono morti 270 mila eccetera”. E la mamma, che è di Venezia, commenta: “Xe tanto lontan che no conosco nissun!” Capita allora che il mio vicino di tavola, in casa di Peter, mi dice: “Voglio assolutamente andare a comperarmi un’isola nel Pacifico perché la bomba finirà per distruggere buona parte dell’umanità...”. Io allora gli racconto la battuta della mamma di Foà e lui resta pensoso. Il giorno dopo ricevo una telefonata: “Abbiamo parlato ieri sera a tavola, la storia dei 270 mila cinesi. È libero per colazione?” Ero libero, sì; e così per i seguenti 24 anni abbiamo continuato a fare spesso colazione insieme. Lui era Stanley Kubrick.

K. Siete diventati subito amici?

52

A. Per un po’ fummo un trio: Stanley, Peter e io. Mi ricordava il trio con Federico e Flaiano. A proposito, mi concedo un breve intermezzo per dire quanto ho sofferto quando Ennio e Federico hanno litigato a metà degli anni ’60. Fu un incidente che nacque dal disagio di Flaiano che diceva: “Il suo nome è sempre dappertutto e il mio non è mai da nessuna parte: è possibile?” E io a ripetergli: è possibile, possibilissimo, è così ovunque. Per esempio io l’ho sperimentato come autore drammatico in Inghilterra. Non si mette mai sul giornale, nella pubblicità quotidiana, il nome dell’autore della commedia, si mette il nome dell’interprete. Giusto o sbagliato, questo è l’uso. Se tu scrivi una commedia, al pubblico importa che in scena c’è Peter Sellers e non che l’ha scritta Aragno: così ragionano i giornali. E questa cosa Ennio, con l’orgoglio dello scrittore, non la mandava giù. Come quella di avere il nome insieme ad altri sceneggiatori; e su questo non so dargli torto, è un uso italiano veramente osceno. In Inghilterra io mi sono sempre rifiutato di “share credit”, se ci sono io non servono altri, se ci sono altri non servo io. Ma anche questa è un’abitudine e contro le abitudini inveterate c’è poco da fare.

K. Adesso vorrei sapere se Fellini e Kubrick si sono mai incontrati?

A. No, mai.

K. Si sono parlati al telefono?

A. Con lo scarso inglese di Federico? Ne dubito. Però di Federico devo raccontare una cosa stupenda. Noi eravamo in Irlanda a fare “Barry Lyndon”, la scena del duello. Telefono a Federico, lui mi dice “Come va Stanley?”, io gli rispondo: “È un po’ fermo perché la stagione non è bella, lui deve girare un duello ma non ha mai il sole giusto e quindi sta tirando avanti da settimane...”. E Fellini ribatte: “Diglielo a Stanley che quando giro io, il sole me lo regolo a comando nel teatro 5 di Cinecittà”.

K. Buon consiglio. E ora le ultime due domande: che cosa pensava Felli-

ni di Kubrick e che cosa pensava Kubrick di Fellini?

- A. “La strada”, “La dolce vita”, “8 1/2”: ammirazione sconfinata. Poi meno. A Kubrick i film successivi non sono piaciuti. Neanche “Amarcord”. Mi disse: “Bello il pazzo sull’albero che grida “Voglio una donna!”, ma il resto del film non è all’altezza di Fellini”.
- K. E Federico che cosa diceva di Kubrick? Veramente a questa domanda potrei rispondere anch’io. Diceva che non aveva visto i film. E non era vero. O almeno non sempre, non del tutto.
- A. Quando sono arrivato a Roma con la copia di “Arancia meccanica” per il doppiaggio (avevo portato i microfoni nostri e scritturato i migliori attori sulla piazza...) telefono a Fellini e gli dico: “Sono arrivato alle due con l’aereo del lunch (lo chiamavamo così) e ho qui “Arancia”. Se vuoi stasera te lo faccio vedere”. “Ah, peccato, non posso, devo fare una telefonata a New York...”. Non aveva proprio voglia di vedere i film degli altri.
- K. Secondo me ha visto “2001: Odissea nello spazio”. Me ne ha parlato più volte.
- A. L’ha visto, sì, certo che l’ha visto.
- K. Lui credo che avesse una grossa ammirazione per Kubrick e anche, diciamolo pure, un certo fastidio che Kubrick esistesse.
- A. Esatto.
- K. Non so se la cosa fosse reciproca, cioè se anche Kubrick preferirebbe che Fellini non esistesse...
- A. No, no... Stanley ha una passione vera per il cinema, per tutto il cinema.
- K. E allora è questo che differenzia i due maestri. L’importanza che il cinema ha avuto nelle loro vite: grandissima per Kubrick, meno grande per Fellini.
- A. Sull’importanza di vivere in mezzo alle immagini, ogni tanto mi viene da riflettere. Pensate che siamo vicini di un mese e mezzo o due all’ultimo anno del ventesimo secolo. E questo resterà il primo secolo in cui si è sviluppata la competizione tra due linguaggi: uno è il linguaggio delle parole, quello che stiamo usando qui, e l’altro è il linguaggio delle immagini. Pensate che i vostri bambini sotto i cinque anni, prima cioè di andare a scuola, hanno già visto alla TV 4mila assassini, 20mila storie d’amore, mascalzoni di tutti i tipi, qualche faccia simpatica, i paesaggi dell’intero pianeta ... Poi vanno a scuola e il maestro gli dice: “Le vocali sono A,E, I, O, U...”; e il bambino potrebbe rispondere: “Adesso te lo racconto io il mondo com’è”. Capito com’è la realtà di oggi e come si configurerà quella di domani?