

Cesare Pavese, i cui punti di vista sull'America erano dettati quasi completamente dal credo ideologico o politico, l'opinione di Fellini sull'America si basava sul buon senso: inizialmente grato per la liberazione dell'Italia dalla dittatura fascista e l'invasione tedesca e conscio del fatto che l'America aveva da insegnare agli europei una lezione di tolleranza (il tema della sequenza del monastero in *Paisà*), al contrario Fellini trovò quanto mai offensivo il razzismo americano in *Senza pietà* e, in *Happy Country*, prese in giro il talvolta pesante senso di superiorità culturale basato su di una superiore capacità tecnologica, ma non certo su di una superiore cultura *umanistica*.

Note

168

- (1) Federico Fellini, "America and I," *Amica - Moda Italiana e Internazionale*, Autunno 1987—Inverno 1988, p. 39.
- (2) Citato in Corrado Augias, "Ho inventato tutto: anche me - Conversazione con Federico Fellini," *Panorama*, 14 gennaio 1980, pag. 95.
- (3) Federico Fellini, "Presentazione," in Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini* (Rimini: Guarraldi Editori, 1994), pag. 9.
- (4) Tullio Kezich, *Fellini* (Milano: Camunia, 1987), pagg. 124—26.
- (5) Per altri particolari sui cambiamenti sulla sceneggiatura, vedi Adriano Apra', ed. *Rosselliniana: Biografia internazionale—Dossier "Paisà"* (Roma: Di Giacomo Editore, 1987), pagg. 92, 118—30.
- (6) Riferisco, naturalmente, a *Fellini* di Tullio Kezich (op. cit. sopra) ed a *Roberto Rossellini* (Torino: UTET, 1989) di Gianni Rondolino.
- (7) Roberto Rossellini, *The War Trilogy*, ed. Stefano Roncoroni (New York: Grossman, 1973), p. 348.

CONTRIBUTO

TULLIO KEZICH

Il teatro del mondo.

Incontro con Tullio Pinelli

La Scuola nazionale di cinema Cineteca nazionale presenta un film tratto da:
Archivio della memoria - Prima serie diretta da Orio Caldiron.

a cura di Tullio Kezich
montaggio Anna Napoli
fotografia Italo Petriccione
produzione esecutiva Minnie Ferrara
regia Franco Giraldi

P. Attraverso il cinema ho scoperto un mondo che non conoscevo. Mi ha proprio divertito, la scoperta, l'esplorazione e anche il modo di

esprimermi. Ho mantenuto il modo di vedere cose e personaggi come nel mio teatro, ma con un'ampiezza di possibilità che nel teatro sono più limitate.

- K. Rubando un titolo a Dickens, il tuo amico Mario Soldati ha scritto il romanzo "Le due città", che racconta la storia di un personaggio del cinema il quale si trasferisce da Torino a Roma. Questo titolo, "Le due città", si addice anche alla tua vita.
- P. Io sono nato a Torino, però i primi sei anni della mia vita li ho passati a Lesa, perché mio padre era pretore lì. Ho vissuto a Torino dai sei anni in poi. Al liceo ho avuto un'enorme fortuna. Il professor Augusto Monti è stato il mio insegnante di italiano e latino, e ho avuto compagni come Cesare Pavese, che sedeva nella fila accanto alla mia. Era un ragazzo molto scontroso, solitario, e anche abbastanza duro nel respingere i tentativi di approccio. Noi lo ammiravamo perché era molto più avanti come maturità, come preparazione, come letture. La scuola di Monti, attraverso la lettura dei testi classici, ci insegnava uno stile di vita, cioè a diventare cittadini coscienti dei doveri e anche dei diritti. Proprio in questo centro di amici e di maestri ho chiarito dentro di me le ragioni dell'antifascismo. Da lì siamo andati avanti con questa comunità di interessi letterari e politici insieme, che nel gruppo di Leone Ginzburg, Monti e Massimo Mila hanno preso un tono molto più preciso e impegnativo. Loro fondarono la società segreta chiamata Giustizia e Libertà, in cui anche Norberto Bobbio e io siamo stati invitati a entrare. Tutti e due abbiamo rifiutato, credo per gli stessi motivi. Io per estrema diffidenza verso una società segreta che, con l'organizzazione poliziesca del fascismo, non aveva alcuna possibilità di agire se non distribuendo dei volantini. A rischio, come poi è successo, di andare in galera sette o otto anni. Mila è stato condannato a otto anni per aver trasportato dalla Svizzera in Italia dei volantini antifascisti. Il nostro gruppo è stato poi falciato da questi arresti e da queste deportazioni. Anche Pavese, che pure era innocentissimo, è stato mandato al confine. Monti stesso è stato arrestato, è stato otto anni in carcere. Non si scherzava.
- K. Nella tua vita c'è stata una falsa vocazione, e poi una vocazione vera di cui diremo dopo. La falsa vocazione è quella di avvocato.
- P. Mi sono laureato in giurisprudenza con una laurea politica, direi, perché era il confronto, allora abbastanza eterodosso, fra la costituzione sovietica e la costituzione dello Stato fascista italiano. Nel frattempo maturava in me un altro interesse. Io ho sempre avuto, non so perché, la passione di scrivere dialoghi per il teatro. Scrivevo per un teatro di burattini di cui mi occupavo con mio fratello. Era molto

bello, l'avevamo costruito noi. E il drammaturgo ero io.

- K. Facendo un giro per Pitigliano, ho capito che per te questo non è solo un paese delle vacanze. Fa parte della storia della tua famiglia. Che cosa ti ha dato nel tempo, e nel tuo lavoro, questo paese?
- P. Io sono cresciuto in una cultura completamente diversa, la cultura del nord, del Piemonte. Lì gli avvenimenti storici che colpivano la nostra fantasia erano Carlo Magno, le chiese romaniche, il Barocco, il Risorgimento. Arrivato qui, ho scoperto tutta una cultura diversa, molto più antica, in cui mi sono riconosciuto subito. Questi paesaggi così affascinanti, di grandi tufi tagliati a picco dagli etruschi; i contadini che parlavano della tomba del re Tarquinio, dov'era sepolto il suo leggendario carro d'oro; Vulci, le enormi distese di campagna ancora deserte, in cui si sentiva un mondo antichissimo e conservato in un modo veramente impressionante. Io ho fatto mio tutto questo, e lo sento ancora così. Ho cercato di raccontarlo, tempo fa, in uno dei miei lavori di teatro, e, anzi, "I Padri Etruschi" mi hanno aperto la strada per il cinema. Qui mi sento a casa mia.
- K. Una figura fondamentale nello sviluppo della tua drammaturgia è quella di Giorgio Venturini, direttore del Teatro Nazionale dei GUF, Gruppi Universitari Fascisti, che di fascista non avevano molto.
- P. Non avevano niente, in realtà. È successo che Silvio d'Amico ha letto per caso "La Pulce d'Oro". Poi l'ha presentata a Venturini raccomandandogliela, e lui l'ha messa in scena. Quella è stata la mia prima commedia ad essere rappresentata. Dopodiché Venturini ha scoperto un altro mio copione, "I Porta", che avevo scritto prima, e lo ha messo in scena. Da allora, quasi ogni anno, faceva rappresentare una mia commedia.
- K. Mi pare che intorno a quella vostra operosità si riunisca tutto il teatro che si staccava dal cosiddetto teatro digestivo di Tieri, di Gherardi. Il fatto curioso è che all'interno di queste organizzazioni pseudofasciste, si creò un teatro di opposizione.
- P. Dopo la rappresentazione, bisognava uscire e ringraziare il pubblico in camicia nera, o con un distintivo. Ma io non ero iscritto al partito.
- K. Non eri iscritto?
- P. No, non lo sono mai stato. Quando l'ha saputo Venturini, è rimasto molto sorpreso. Gli ho detto: "Io non posso mettere la cimice fascista, perché non sono del partito. -" Come si fa? Ci sono le gerarchie. Metti almeno un distintivo all'occhiello". E me ne ha dato uno dei combattenti della Prima Guerra Mondiale. Così sono uscito sul palcoscenico con quel distintivo.

- K. In questi spettacoli sono emersi i grandi attori nuovi, moderni, come Salvo Randone, protagonista di “Lotta con l’Angelo”. Che ricordo hai di questi attori?
- P. Io arrivavo a Firenze per la prima. Conoscevo gli attori, ma non li frequentavo. E dopo due giorni ripartivo. Così ho conosciuto Randone. Le prove venivano fatte a Roma, e invece io ero a Torino. Stefano Tofano l’ho conosciuto in scena, quando interpretò “Lo Stilite”.
- K. Randone, che aveva un carattere molto difficile, come assunse il tuo dialogo impervio, i tuoi caratteri anche sgradevoli? Protestò, recriminò?
- P. Lui prendeva parte a questi spettacoli credendoci, interpretando ogni volta personaggi diversi da grande attore. Certo, non aveva un carattere facile. Io ricordo qualche atteggiamento tra il sospettoso e il timido. Un po’ da siciliano.
- K. Nel 1941 Valentino Brosio, grande organizzatore di cinema, ti chiama per farti un contratto di sceneggiatore per la Lux Film.
- P. Quando la Lux Film mi ha chiamato a Roma, dopo il successo de “I Padri Etruschi”, mi sono trovato seduto davanti a Valentino Brosio, che era il cugino dell’avvocato con cui avevo lavorato. Con tutti e due ho sempre mantenuto degli ottimi rapporti.
- K. Lì hai dato un calcio definitivo alle pandette?
- P. No, il calcio definitivo l’hanno dato le bombe, perché Torino è stata bombardata molto duramente. Inoltre io ho avuto due richiami di guerra. Così, lo studio bombardato, e i clienti dispersi, non avevo più né l’uno né gli altri. Quindi il calcio me l’ha dato la guerra.
- K. La Lux ti fece un buon contratto?
- P. Per me era un’offerta insperata. In quel periodo in cui pagavo 3.500 lire all’anno per l’appartamento dove vivevo con moglie e figli, la Lux Film mi offriva un contratto di tre sceneggiature all’anno per 80.000 lire. Allora si trattava di una cifra straordinaria.
- K. I primi copioni che hai scritto per il cinema, cioè per la Lux Film, “La Figlia del Capitano”, per Mario Camerini e “Le Miserie di Monsù Travet”, per Mario Soldati, li hai scritti durante la guerra, e furono realizzati soltanto dopo.
- P. Sì. Veramente io non ho lavorato con Soldati. In quel periodo, non so perché, non era a Roma. Per “Le Miserie di Monsù Travet” ho lavorato con Aldo De Benedetti, molto intelligente e molto sottovalutato, noto più come commediografo brillante, che come vero autore. Possedeva una vena tragica sfociata, come sappiamo, nel suicidio. Con Camerini ebbi la prima esperienza, quella che rappresentò per me la scoperta del mondo del cinema. Lui era un personaggio deli-

zioso, pieno di umanità, e di umorismo.

- K. Però era molto duro, si imponeva.
- P. Non tanto. Forse sul set, ma con me è stato sempre molto paterno. In quel periodo viveva ai Parioli. Allora per me era tutto da scoprire.
- K. Com'è stato il passaggio della guerra a Pitigliano? Tu eri qui?
- P. Io ero a Pitigliano proprio nell'estate del '43, per il 25 luglio, e per l'8 settembre, quella giornata tragica. Passavano di qua centinaia di sbandati, un po' in divisa, e un po' in borghese, vestiti con gli abiti che trovavano. Io mi sono messo subito in contatto con i partigiani, che non erano tanti, ma c'erano, e stavano a Montauto e a Castelfranco. Facevo da tramite per il tenente dei carabinieri, che mi mandava a portare dei messaggi d'intesa con i partigiani. Allora in campagna non usciva nessuno, perché i partigiani avevano fatto saltare i ponti. Poi mia madre e mio padre mi hanno mandato dal Piemonte un camioncino a carbonella. Allora abbiamo caricato tutta la famiglia, e dopo due giorni siamo arrivati in Piemonte neri come carbonai. Lì ho trovato subito a mettermi in contatto con la Resistenza. Io ero amico di Franco Antonicelli, che già faceva parte del nostro gruppo, e con il musicista Bruni Tedeschi, il padre della modella Carla Bruni, che ho conosciuta bambina. Anche lui era nella Resistenza.
- K. Ricordi qualche episodio particolare della Resistenza qui a Pitigliano?
- P. Spesso cadevano giù col paracadute i piloti degli aerei abbattuti. Due americani che sono caduti dalle parti dei nostri poderi li abbiamo nascosti, e io andavo a trovarli. Davamo da mangiare pecore e grano ai partigiani, e nutrivamo anche loro. Neanche a farlo apposta, uno dei due era di Hollywood. Sono venuto per la prima volta a Pitigliano quando avevo 12 anni. Allora arrivare era un'avventura. Il treno da Torino a Orbetello impiegava circa 12 ore. Poi, da Orbetello, il mattino successivo si prendeva la corriera per Pitigliano, che si fermava a tutti i casali, e impiegava altre sei ore. Questa casa non esisteva. Mio padre e mio zio la costruirono nel '28. In quel periodo io facevo il servizio militare alla Scuola di Cavalleria di Pinerolo. Mi mandavano le foto della casa man mano che la costruivano. Le piante erano le stesse, ma naturalmente molto più piccole. Finalmente, dopo il servizio militare, ho cominciato a frequentare anch'io questa casa.
- K. Tullio, al tuo teatro è sempre stata riconosciuta una grande tensione morale, spirituale, e religiosa addirittura. Il più grande critico drammatico italiano, Silvio D'Amico, quando apparve la tua commedia "Lotta con l'Angelo", nel 1943, scrisse: "Il livello di quest'opera è indicibilmente superiore a quello cui una pratica, ahì, quanto lunga

ci ha ridotto e mortificato”. Poi leggo invece il giudizio del Centro Cattolico Cinematografico sul film “L’Adultera”, tratto dalla tua commedia “I Padri Etruschi”, dove si dice: “Il film è portatore di una falsa concezione religiosa che potrebbe indurre ad equivoci. È pertanto pernicioso. Se ne escluda la visione a ogni tipo di pubblico”. Come spieghi questa contraddizione?

P. La condanna del Centro Cattolico la condivido per quanto riguarda la qualità del film. È stato un film mancato, era il primo che sceneggiavo da solo. Di cinema sapevo poco, ed ero anche molto legato al testo del mio dramma. Quindi non ho saputo trasformarlo in un vero film.

K. Non lo sapremo mai, è scomparso.

P. Sì, non esiste più.

K. Sembri contento di questo.

P. Beh, preferisco che non lo si veda.

K. Ma a Clara Calamai valse il Nastro d’Argento per la migliore attrice.

P. È vero, l’unica cosa positiva fu il suo premio. Era stata bravissima.

K. Tullio Pinelli, la leggenda vuole che tu e Federico Fellini vi siate incontrati per la prima volta, leggendo insieme un giornale appeso a un’edicola.

P. Sì, è vero, E non è solo una leggenda, è proprio andata così. Avevo già intravisto Federico alla Lux Film. Era un porto di mare. C’erano attori, registi, convergevano tutti là. E io avevo notato questo ragazzo alto, con una gran capigliatura. Qualcuno diceva di lui che aveva due teste, una sopra l’altra. Una volta, a Piazza Barberini, mi fermai a un’edicola. Stavo leggendo un giornale appeso, e mi accorsi che quel ragazzo di nome Fellini leggeva la facciata opposta. Ci siamo salutati, abbiamo cominciato a chiacchierare, e ci siamo intesi immediatamente. È stato un colpo di fulmine artistico. Subito abbiamo parlato lo stesso linguaggio. Non ricordo bene cos’è successo dopo. Siamo andati a passeggio, e poi a casa sua, a via Lutezia, dove abitava con Giulietta e una zia di Giulietta. Lì abbiamo cominciato a fantasticare insieme di un soggetto che rappresentava l’esatto contrario della corrente cinematografica allora di moda, cioè quella neorealista. Si trattava di un piccolo impiegato, molto modesto, umile, che scopriva di poter volare. E usciva volando dalla finestra. Sicuramente non era un soggetto neorealistico. E comunque non venne realizzato. La nostra collaborazione iniziò così.

K. Tu e Federico eravate una strana coppia, intanto perché c’erano 12 anni di differenza, lui aveva 27 anni, e tu ne avevi 39. Poi, tu venivi da Torino, e lui da Rimini. Tu eri stato un avvocato civilista, prima

di diventare drammaturgo, e lui veniva dal varietà. Inoltre tu avevi vinto il premio dell'Accademia d'Italia del 1943, per il drammaturgo emergente di quegli anni. Cosa vi fece unire, partendo da posizioni così diverse?

- P. Io ho detto, scritto, ed è stato ripetuto, che c'era una diversità complementare. Noi ci completavamo. E soprattutto c'erano molti punti di contatto, a parte le grandi differenze di cui hai parlato, e che erano molto forti. C'era una grande affinità nel modo di vedere la vita, nel divertimento della scoperta, nella ricerca del soprannaturale. Tutto ciò ci ha unito.
- K. Abbiamo capito che nessuno volle questo film dell'impiegato volante. Allora parliamo del primo film che avete scritto voi insieme con altri, "Il Passatore", di Duilio Coletti. Come andò?
- P. Federico ha chiamato me a collaborare al film di Lattuada "Senza pietà" e io ho chiamato lui per il film che facevo con Coletti, "Il Passatore". È cominciato così. E abbiamo subito sperimentato il nostro rapporto. Allora si credeva di non poter fare un film serio senza un'inchiesta preliminare. Così siamo partiti per il Tombolo, a Livorno, dove c'era un immenso campo di rifornimento dell'armata americana. Lì si poteva trovare tutto quello che in Italia allora non c'era, compresa la penicillina, che qui non si conosceva. Il campo era assediato da bande di ladri, che rivendevano al mercato nero ciò che rubavano. Nella foresta del Tombolo abbiamo avuto avventure abbastanza insolite. Abbiamo dovuto attraversarla travestiti da carbonai, perché era frequentata da disertori, briganti, prostitute. Ci hanno indicato dov'era stata sepolta una delle sciagurate ragazze, che arrivavano lì da tutte le parti d'Italia per essere a disposizione dei soldati americani bianchi e neri. Poi siamo andati a Napoli per conoscere il re di Poggio Reale. Volevamo fare un film sull'ambiente in cui un camorrista vecchio stampo era considerato come il re. Riceveva su una gran poltrona, a Napoli disponeva di tutto e di tutti, e con noi è stato gentilissimo. Abbiamo frequentato un ambiente di ladri e di scippatori, tutti gentili con noi.
- K. Fra i primi film che avete scritto, o contribuito a scrivere, tu e Federico, trovo un titolo curioso, "La fumeria d'oppio", dove veniva ripreso il personaggio di Za-la-Mort, di Emilio Ghione, e reinterpretato dal figlio dello stesso Ghione. Dirigeva il film Raffaello Matarazzo.
- P. Diciamo che l'Italia di quel periodo era un gran calderone in ebollizione, dove tutto era possibile. E il cinema era in piena fioritura. C'erano 20, 30 produttori, grandi e piccoli, che cercavano sceneggiatori, soggetti e sceneggiature. Quindi noi lavoravamo un po' ovunque. Seguivamo tre, quattro, o cinque lavori contemporanea-



175

*Federico Fellini e Alberto Lattuada
sul set di Luci del varietà.
Tra loro, Aldo Fabrizi, in visita sul set*

mente, anche perché c'erano collaborazioni di quattro o cinque sceneggiatori. Si faceva qualche seduta per un film, e poi si passava a un altro. Insomma, era un lavoro molto diverso, da quello fatto successivamente. Di Matarazzo ricordo che era un uomo molto gentile e un po' complessato, per il fatto che sentiva arrivare le nuove generazioni, di cui noi facevamo parte. Si facevano lunghe sedute inconcludenti. Federico aveva proposto una cosa che allora sembrava mostruosa e fantascientifica, mentre oggi, purtroppo, avviene abbastanza normalmente. Cioè che il cadavere di una delle vittime della fumeria fosse buttato in una vasca da bagno e sciolto con dell'acido. Noi tutti abbiamo riso, oggi non sarebbe così.

176

K. Eccoci a Venezia, caro Tullio.

(La Venezia di Cinecittà).

Cosa ti ricorda? Forse "Il Casanova", addirittura.

P. Sì, certo. Non ho collaborato al film che poi Federico ha realizzato, però il primo soggetto su Casanova gliel'ho proposto io. Perché, leggendone le memorie e trovandole straordinarie, quando lo incontro per le sceneggiature di altri film, gliene parlavo con entusiasmo. – Parliamo della metà degli anni '50. Quindi abbiamo realizzato il primo soggetto, e poi una sceneggiatura per contratto con Dino De Laurentis.

K. Questa collaborazione tua e di Federico come sceneggiatori si può inquadrare in alcuni capitoli, c'è il capitolo Lattuada, il capitolo Germi, il capitolo Rossellini. Per esempio, cosa mi puoi dire della collaborazione con Lattuada? per il film "Senza pietà" e "Il Mulino del Po"?

P. È stata la mia prima collaborazione per un film importante.

K. Parli di "Senza Pietà".

P. Sì. È seguito "Il Mulino del Po", e poi Lattuada ed io abbiamo lavorato a "La Steppa", che, tratto dal racconto di Cechov, è stato uno dei suoi migliori film.

K. E Rossellini?

P. Era molto simile a Fellini. Era di una cordialità formidabile, e bugiardo quanto poteva essere. Era un seduttore nato, nei suoi rapporti con le donne, coi collaboratori, coi produttori. Lui diceva, appunto, che bisognava stordire i produttori con le parole, per far fare loro tutto quello che si voleva. E aveva ragione.

K. Parlami del film "Il Miracolo", con Anna Magnani.

P. Federico ha sviluppato soprattutto la parte iniziale, con Rossellini. Era la storia di una contadina un po' scema che veniva messa incinta da un viandante che lei scambiava per San Giuseppe. Io ho scritto il

resto. Ho sviluppato la sceneggiatura chiuso in una stanza d'albergo ad Amalfi.

K. È molto vicina a certi tuoi lavori di teatro.

P. Certamente. Descrive un mondo suburbano. Sì, un po' magico, e caratterizzato dal misticismo popolare. L'ho scritto, non dico con facilità, ma abbastanza tranquillamente.

K. In quel periodo, lì ad Amalfi, com'erano i rapporti tra Anna Magnani e Roberto Rossellini?

P. Credo che non siano mai stati ottimi, a causa dei loro caratteri. In quel periodo erano peggiorati perché già si guardava alla Bergman, e la Magnani l'aveva capito. Quindi si creavano situazioni incresciose. Per esempio, un mattino, mentre la troupe aspettava l'inizio del film, Rossellini, passando con noi in macchina, disse: "Non si fa niente, perché Anna dorme. Lei prima di mezzogiorno non può fare arte".

K. Come nacque l'idea di far fare a Fellini il finto San Giuseppe?

P. Fu un'idea un po' burlesca di Rossellini. Fellini ha resistito quanto ha potuto, e poi ha accettato. Ha dovuto farsi tingere i capelli di biondo, lui che li aveva neri. Ma Rossellini, prima di portarlo ad Amalfi per farlo ossigenare, è andato dal parrucchiere e gli ha detto: "Io ho un amico che è passato dall'altra parte della barricata, e vuole farsi tingere i capelli. Quando viene, fate finta di niente". Così, quando Federico è arrivato dal parrucchiere, è stato accolto da un coro di risatine e di occhiate.

K. Ci fu un clima lieto anche quando andaste a Parigi per "Europa '51".

P. Sì, dopo.

K. Vi ricevette Rossellini.

P. Ci aspettava al binario della stazione, saltellando felice come un ragazzino. Abbiamo girato tutta la notte per i locali e al mattino eravamo sbronzi.

K. Federico non era mai stato a Parigi.

P. No, era la prima volta. Lì abbiamo lavorato in un clima un po' folle. Non c'era più la Magnani, c'era Ingrid, che, poverina, stentava a orientarsi in quel clima così italiano. I produttori entravano e uscivano senza sapere uno dell'altro. C'era un padre domenicano che seguiva la lavorazione.

K. Federico mi aveva raccontato che Rossellini aveva convocato delle grandi menti, dei filosofi, per discutere i contenuti del film, e lui si trovava molto a disagio.

P. Comunque noi ce la cavavamo senza dare molto ascolto ai teologi. Ingrid era tenerissima, proprio candida. Mi ricordo una volta, nel

mezzo di un'accanita discussione, lei è arrivata sorridente mostrando una gabbietta con un pappagallino, e ci ha detto: "Ho comprato questo pappagallino lungo la Senna". Rossellini è diventato pazzo di rabbia. Era un clima molto divertente.

K. Mentre sceneggiavate insieme, tu hai avuto mai il sentore che Fellini puntasse alla regia cinematografica?

P. No, proprio mai. Anzi, mi ricordo bene, che quando gli è stato proposto di sostituire Gianni Puccini, nel film "Persiane Chiuse", lui ha rifiutato. Ha girato qualche scena per aiutare il produttore Luigi Rovere che non sapeva come cavarsela e poi il film l'ha continuato Luigi Comencini. Quando gli è stata offerta la regia del film "Lo Sceicco Bianco", che doveva essere di Antonioni, perché il soggetto originale era suo, voleva rifiutare. Aveva paura di cominciare a fare il regista. Mi aveva detto: "Noi abbiamo sempre lavorato insieme come sceneggiatori, continuiamo insieme anche se io mi occupo di regia. Tu sei più pratico di recitazione perché hai lavorato in teatro, quindi lascio a te questa parte del lavoro e io faccio il regista".

K. Avete scritto "Lo Sceicco Bianco" con l'idea che lo dirigesse Antonioni?

P. Sì, certo.

K. Questo non lo sapevo. Quindi Fellini sarebbe subentrato dopo un rifiuto di Antonioni.

P. Esatto. Noi abbiamo preso l'idea dell'ambiente dei fumetti, e l'abbiamo sviluppata in un modo completamente diverso. Tanto che Antonioni, letta la sceneggiatura, ha rifiutato la regia. Quale fosse il suo soggetto, quello originario, proprio non lo ricordo. "Lo Sceicco Bianco" è andato male perché è stato buttato al macello. È uscito in piena estate in un cinema di second'ordine, dov'è rimasto per tre o quattro giorni, e poi è sparito. L'avevano visto solo gli amatori. Abbiamo avuto l'idea per "I Vitelloni" ripensando alla vita di provincia dei ragazzi, come quella che aveva avuto Fellini nel suo paese, e Flaiano nel suo.

K. Se dovessi scegliere un film fra tutti quelli fatti con Fellini per rappresentare il vostro rapporto, quale sceglieresti?

P. "La Strada".

K. Ricordi il momento esatto in cui nacque l'idea per "La Strada"?

P. Ogni anno, da Roma, andavo in macchina a Torino, per rivedere i posti, la famiglia, i genitori. Allora l'Autostrada del Sole non c'era, si passava tra le montagne. E su uno dei passi montani ho visto Zampànò e Gelsomina, cioè, un omone che tirava una carretta, non una motoretta, con un tendone su cui era dipinta una sirena. E dietro c'era

una donnina che spingeva. Questo mi ha fatto ricordare tutte le esperienze che avevo avuto nelle mie esplorazioni in Piemonte, nei mercati, nelle fiere, le persone che viaggiavano da un paese all'altro, e che io avvicinavo. Ricordo di aver incontrato un vecchio senza casa, con cinque o sei figli dispersi in diversi paesi del Piemonte. Con una sacca a tracolla, passava la vita spostandosi di paese in paese, dov'era ospite una settimana da un figlio, e una settimana da un altro. Poi ricordo le fiere e i mercati, come dicevo, e i delitti impuniti che avvenivano sulle strade. Gente che spariva e non si sapeva neanche come fosse stata uccisa. Quella visione mi aveva riportato alla mente tutti questi ricordi. Così quando sono tornato a Roma, ho detto a Federico: "Ho avuto un'idea per un film". E lui: "Ne ho avuta una anch'io". Stranamente erano idee molto simili, anche lui aveva pensato ai vagabondi, ma la sua era centrata soprattutto sui piccoli circhi di allora, con tre persone, una scimmietta, e un cagnolino ammaestrato. Abbiamo unito le due idee, e ne abbiamo ricavato il film. Lui era molto riluttante ad accettare l'idea dell'omicidio del Matto. Mi diceva: "Non so fare cose così drammatiche". E io gli rispondevo: "Se tagliamo quella parte, il film non ha senso. Muore il film, invece del Matto". Allora ha accettato e l'ha girato benissimo. "La Strada" è nato così.

- K. Cosa ricordi del film "Il Bidone", e di come lo preparaste?
- P. Mi ricordo quando abbiamo conosciuto i bidonisti veri. Ce n'era uno che si chiamava Il Lupo, che era il vecchio maestro di quei giovani bidonisti. Noi eravamo stati colpiti da un fatto di cronaca, la truffa del tesoro sepolto, fatta da un bidonista vestito da cardinale.
- K. Fu chiamato "bidone ecclesiastico".
- P. Esatto.
- K. "Le Notti di Cabiria", altro film importante che hai fatto con Fellini. Come nacque?
- P. È nato da un'esperienza profonda che abbiamo avuto conoscendo l'uomo del sacco, Tirabassi. Quello strano personaggio che subito dopo la guerra girava a Roma di notte con un sacco in spalla per soccorrere i barboni.
- K. Ma poi avete dovuto tagliare dal film questo episodio di Tirabassi, dichiarato competitivo nei confronti dell'assistenzialismo ufficiale. Quell'uomo dava più fastidio delle prostitute e dei ladri.
- P. Esatto. Non era ben visto dalle gerarchie ecclesiastiche.
- K. A proposito di cattolicesimo, come metti a confronto il tuo cattolicesimo di impronta giansenista e il cattolicesimo del tuo amico Federico Fellini?
- P. Fellini non abbracciata una religione precisa. Aveva una tendenza

molto più forte della mia a esplorare il mistero. Quindi era capacissimo di conciliare cattolicesimo e buddismo. Mi regalò il libro con le monetine.

K. I Ching.

P. Io non l'ho mai aperto, ma lui lo consultava credendoci e non credendoci. Diceva: "Se va male, fingo di non capire e tiro le monete di nuovo". Era molto divertito, molto interessato, e credo, nei momenti più intensi, sinceramente colpito dal cattolicesimo. Aveva amici sacerdoti, domenicani, gesuiti, di tutte le religioni.

K. La tua formazione è religiosa?

P. Certamente. Mia madre era di una religiosità molto libera, però severa, direi quasi giansenista. Faceva parte del gruppo modernisti condannato dalla Chiesa, Padre Semeria, Fogazzaro, personaggi che interpretavano molto liberamente il messaggio cattolico. Quindi la mia educazione è stata di un cattolicesimo piuttosto severo. Poi, conoscendo la vita, e avendo diverse compagnie, Pavese, Monti, tutti laici interessati a questi problemi, ho visto le cose in un modo diverso. Cioè, sempre con ansiosa ricerca del soprannaturale, di ciò che non si conosce, dell'ultraterreno; sempre con riferimento al cattolicesimo da cui sono partito; ma con una grande libertà di giudizio e, spero, di comprensione. Qui avevo portato Pavese nella primavera del '47, in maggio, proprio quando lui scriveva i "Dialoghi con Leucò". E qui lui aveva trovato pensieri, ispirazioni, e considerazioni, che facevano parte del lavoro di cui si occupava in quel momento. Era rimasto molto impressionato, e ne ha parlato anche nel suo diario, come nell'ingresso all'ade. Il ricordo tragico è dell'estate del '50. Ero qui a Pitigliano con la mia famiglia, e ho ricevuto una lettera di Pavese, l'ultima, per la verità. Una lettera ormai nota perché è stata pubblicata, indirizzata a me e a mia moglie, e con la quale si congedava. Invece di farmi pena, mi aveva fatto una certa rabbia, perché da quando lo conoscevo, di tanto in tanto, tornava sull'argomento della morte e del suicidio. Ho messo la lettera sul tavolo ripromettendomi di scrivergli per dirgli di smetterla con questa storia. Ripetevo sempre le stesse cose, e ormai non ci credevo più. Pochi giorni dopo avevamo chiamato il barbiere del paese, perché facesse i capelli ai bambini e anche a me. E proprio mentre mi tagliava i capelli, mia moglie mi ha portato il giornale che riportava la notizia del suicidio. Certo, è stato terribile. Mi sono anche rimproverato di non avergli scritto subito, ma so che ormai non c'era niente da fare. Perché in tanti hanno cercato in quei giorni di strapparli all'abisso in cui era caduto, senza riuscirci. Dopo un lungo periodo trascorso a meditare sul suicidio, cosa che risulta anche dal suo diario, ha pensato, infine, di doverlo

fare. E l'ha fatto. Qui a Cinecittà vedo tutto quello che mi ha sempre divertito, come un luna park, ma che in realtà ho sempre fuggito. D'altra parte era proprio quello che affascinava e ispirava Fellini. In questo eravamo completamente diversi. Fellini qui era a casa sua. Cinecittà era il posto che gli dava più suggestione e più suggerimenti di idee e di creazione. Sul set si sentiva libero di creare, ed è per questo che spesso cambiava i testi delle nostre sceneggiature. Le luci, le costruzioni fasulle, la collaborazione di cento persone a cui lui dava gli ordini come fosse un gran pilota, era proprio quello che lo seduceva, gli accendeva la fantasia, e gli suggeriva scene e battute non previste nella sceneggiatura.

K. "La Dolce Vita" è un film epocale composto da tanti episodi, che ha indotto nella tentazione di attribuirne l'ispirazione all'uno o all'altro degli sceneggiatori. Qualcuno mi disse che l'episodio del padre sembrava tuo, perché sembrava scritto per il teatro.

P. Invece mi pare che non fosse così. L'episodio nasce da un'esperienza di Fellini, che aveva avuto una visita del padre al quale era stranamente legato. Poi io ho curato i dialoghi. Un episodio che ricordo di aver suggerito è quello di Steiner.

K. Steiner, l'intellettuale suicida.

P. Sì.

K. Per questo personaggio hai pensato al tuo amico Cesare Pavese?

P. È indubbio, io lo avevo in me. E poi, anche lì, avevo visto un episodio di cronaca, rarissimo oggi, e frequentatissimo oggi, di gente che uccideva se stessa e la famiglia. Mi sembrava giusto, in questo panorama di dolce vita, inserire anche un episodio tragico di questo genere, che ne rappresentava l'altra faccia.

K. Mi hai parlato di una differenza tra il personaggio che avevi concepito, e quello che s'è visto sullo schermo.

P. Esatto. Ma la differenza riguarda per lo più l'ambiente in cui viveva. La serata di ospiti in cui Federico l'ha fatto vivere era esattamente il contrario di quello che avevo pensato io. Il personaggio era stato circondato da falliti, da figure tanto deprimenti da spingere al suicidio. Mentre invece, nella vita che faceva e nell'ambiente che frequentava, non doveva esistere niente che ispirasse il suicidio.

K. "8 1/2", considerato un film confessione di Fellini, in una prima fase era una confessione a metà, un po' mascherata, perché lui ci si rappresentava come uno scrittore in crisi.

P. Fin dal principio è stato inteso come una confessione di Fellini. Non abbiamo mai pensato che fosse un altro, era lui. Lui con la sua necessità di creare e di distruggere contemporaneamente, con le sue

incertezze, con le sue crisi.

- 182
- K. Ricordi qualcosa di particolare nel rapporto tra Mastroianni e Fellini?
- P. So che c'era un'intesa molto forte. Per un certo periodo, addirittura, hanno convissuto. Trascorrevano giornate insieme, proprio come amici. C'era una specie di osmosi fra di loro. Tanto che Mastroianni ha ricreato proprio il personaggio di Fellini, direi quasi fisicamente.
- K. "Giulietta degli Spiriti" rappresenta un momento difficile, un po' doloroso, contrastato, il momento in cui Fellini interrompe la collaborazione con te e con Flaiano. Che cosa determinò questa diaspora dei collaboratori di Fellini?
- P. Sono fatti che maturano in periodi di tempo molto lunghi, e a un certo punto vengono a galla. Flaiano aveva sempre avuto l'atteggiamento di un autore che si sapeva di grande valore, ma sottovalutato come sceneggiatore. D'altronde il lavoro di sceneggiatura va accettato così com'è. Fellini era molto accentratore, però il vantaggio di collaborare con un genio compensava di tante cose, di tante rinunce e anche di tante delusioni. A poco a poco, questa situazione ha portato Flaiano alla rottura definitiva, e in certi casi, anche clamorosa, con uno scambio di lettere molto dure. Invece la rottura tra Federico e me è avvenuta pacificamente, forse per la mia natura.
- K. Parliamo di Pietro Germi.
- P. Quando tutti hanno saputo, che avevo finito di lavorare con Fellini, è venuto da me e, con un tono anche un po' aggressivo, mi ha detto: "Ora puoi lavorare con me?". E io: "Va bene, ma non ti arrabbiare!". Dopo "Il Cammino della Speranza" non avevo più lavorato con lui. Era stata sua l'idea del film "Amici Miei", però lui lo intendeva in una chiave deamicisiana, perché era un deamicisiano convinto. Voleva la storia di un'amicizia di ferro fra uomini, con esclusione delle donne. Mentre lavoravamo, lui si è ammalato, si è rivelata la grave malattia che aveva dentro di sé. Un giorno eravamo con Leo Benvenuti e Piero De Bernardi e lui seguiva male. Poi si è alzato dicendo: "Scusatemi, mi sento male. Devo andare a casa. E lo abbiamo rivisto solo in ospedale. Il film lo girò Monicelli. Già Benvenuti, De Bernardi e io, avevamo spinto il film in una direzione molto più ironica di quella dell'amicizia sentimentale deamicisiana. Si trattava di personaggi mascalzoni. E Monicelli, che è un antisentimentale per definizione, ha premuto l'acceleratore in questa direzione, ed è nato il primo "Amici Miei".
- K. Nel 1985, quindi quasi venti anni dopo "Giulietta degli Spiriti", vi siete ritrovati per "Ginger e Fred". Come accadde?
- P. Una mattina ho sentito suonare il campanello, ed era Federico. Era

venuto a chiedermi di leggere la sceneggiatura di “Ginger e Fred” che aveva scritto con Tonino Guerra. Come se ci fossimo visti la sera prima, e avessimo smesso di collaborare soltanto allora. Con questo film ci siamo ritrovati. La nostra intesa e la nostra amicizia sembravano non essersi mai interrotte. Per me non è stato difficile, perché c’era l’ironia, la satira, della televisione. Però mancava completamente la storia dei protagonisti. Ci siamo divertiti a ricreare i personaggi di Marcello e Giulietta, cioè Ginger e Fred. Come si erano conosciuti, come si erano lasciati e come si ritrovavano. Tra me e Federico ci fu una grande intesa, che purtroppo non si è ricreata lavorando a “La Voce della Luna”. Appena ci siamo messi a lavorare, ho capito che eravamo su strade diverse. Lui intendeva il film in un modo, e io in un altro. Soprattutto aveva cambiato il suo modo di lavorare. A un certo punto mi ha detto: “Io non so più lavorare come prima, con trattamento e sceneggiatura. Ora mi basta uno schema, e poi improvviso girando”. Infatti, discutendo molto, abbiamo scritto un breve trattamento, che io credevo precedesse un grande trattamento e la sceneggiatura. Ha fatto dattiloscivere quei fogli come fossero la sceneggiatura, e ha cominciato a lavorare improvvisando molto sul set. Secondo me, il film ne ha risentito. Ci sono delle ripetizioni di cose che avevamo già fatto: lo spogliarello della Saraghina, la casa e il letto della nonna, il fuoco nel camino, il matrimonio rustico. Tutte cose che a me sono sembrate trite, alternate a scene di enorme bellezza. Per esempio il dialogo e la scena sui tetti, quella delle lavatrici, quella della gru che porta a terra il protagonista e uno degli operai. Sono scene bellissime, ma a me nel complesso il film non è piaciuto. So che qualcuno lo ha apprezzato e seguito come fosse un grande sogno. Può anche darsi. Il cinema ha delle magie affascinanti che sono molto misteriose.

183

- K. Dall’alto dei tuoi giovanissimi e incredibili quasi 90 anni, come si vede la vita? Che consigli si possono dare? Che racconti si possono fare?
- P. Racconti tanti. Cosa vuoi che ti dica? Praticamente, guardandosi indietro, sembra che la vita sia un seguito di avvenimenti, belli, meno belli, tristi, tragici, gioiosi senza un significato. Ma penso che il bello sia proprio questo, cioè il mistero della vita. Se non ci fosse questa incertezza sul significato di quello che si vive, non ci sarebbe mistero, e tutto sarebbe appiattito. Nessuno può fare a meno del mistero, l’uomo ne ha bisogno. Mi diverto a vedere il teatro del mondo, i personaggi. Un giorno può essere un santo, un altro giorno una puttana, un eroe, un pazzo, ma tutta gente che vive per un mito, che vive per un sogno.

Organizzatore Giovanni Saulini
Aiuto regista Alessandra Amenta
Fonico presa diretta Gianluca Costamagna
Assistente operatore FRANCO ROBUST
Assistente montatore Fabio Ferranti
Specializzato di ripresa e fotografo di scena Paolo Pisanelli
Aiuto di produzione Francesco Colletta

Si ringrazia Tullio Pinelli per le fotografie concesse
Foto di scena dei film di Fellini Agenzia Fotoreporter Associati
Un particolare ringraziamento al M^o Nicola Piovani per aver concesso l'utilizzo
del brano musicale "La voce della luna" Edizioni musicali EMI General Music
Si ringrazia inoltre Cinecittà Servizi S.p.A. Roberto Mannoni
mezzi tecnici Backstage - Lampocine - Panalight
Studio Avid Grande Mela s.r.l.

184

Le riprese di questo incontro sono state effettuate tra Cinecittà e Pitigliano
nell'aprile 1998.

CONTRIBUTO

UN RICORDO DI MICHELANGELO ANTONIONI

Tullio Kezich presenta una lettera di Michelangelo Antonioni su Federico Fellini, che legge l'attrice Delia Boccardo.

E adesso il finale, la sorpresa, che consiste in due foglietti molto brevi, firmati da Michelangelo Antonioni, di incerta provenienza. Non so per quale occasione Antonioni scrisse questo piccolo brano dedicato a Federico Fellini, me lo diede parecchi anni fa Carlo Di Carlo, grande amico e collaboratore di Antonioni, dicendomi: "Guarda, vedi un po' se riesci a capire da dove può venire fuori". Io non l'ho capito, ma comunque sentite che cosa Antonioni pensava o pensa tutt'ora di Fellini:

"Federico era magro, magrissimo, aveva molti capelli sempre scompigliati e nel mio ricordo era sempre serio quando portava i suoi articoli e le sue vignette a Bis un settimanale di cinema di cui io ero uno dei redattori nell'immediato dopoguerra. Forse era serio solo quando mi vedeva, voglio dire io ero serio, avevo le mie buone ragioni e lui si adeguava, mi