

Concludo con una citazione di Pinocchio che ho trovato fortunatamente negli Atti dello scorso anno. Quando Federico Fellini riceve l'offerta della laurea Honoris Causa, manda una letterina di rinuncia al Rettore di Bologna Fabio Roversi Monaco: gliel'hanno proposta, lui ringrazia e scrive "Mi consenta una confidenza, mi sento come Pinocchio decorato dal Preside e dai carabinieri per essersi divertito nel paese dei balocchi".

Per Fellini, fino alla fine, il paese dei balocchi è stato il cinema.

RELAZIONE

PETER BONDANELLA

Fellini e le sceneggiature "americane":

Paisà, Senza pietà, Happy Country

153

Il lavoro di Fellini come sceneggiatore prima che si dedicasse alla regia offre un interessante prospettiva critica per lo studioso di cinema: quale porzione del lavoro di collaborazione può essere veramente attribuito a uno sceneggiatore che era soltanto un componente di un gruppo di diversi scrittori che già offrivano la loro opera ad affermati registi come Roberto Rossellini o Alberto Lattuada? Per di più, un certo numero delle sceneggiature della carriera giovanile di Fellini, il periodo del suo apprendistato neorealista, si concentra (prevedibilmente, dati i tempi) sull'America: *Paisà* di Rossellini (1946), *Senza pietà* di Lattuada, e l'umoristica sceneggiatura mai realizzata in pellicola intitolata *Happy Country* che era stata creata da un'idea di Luigi Barzini e avrebbe dovuto essere girata da Mario Camerini. L'impatto visivo da parte dell'immaginario americano su Fellini fu importante. È stato detto più volte che lo stile di Fellini come disegnatore e bozzettista deve moltissimo allo stile fumettistico dei disegnatori americani William Burr Opper and Winsor McCay le cui strisce *Happy Hooligan* e *Little Nemo* costituiscono una continua fonte di ispirazione per l'immaginazione visiva di Fellini: Gelsomina di *La Strada*, ad esempio, è una figura prodotta da un incastro fra il piccolo vagabondo di Charlie Chaplin e la figura di Happy Hooligan di Opper, e tutti i bozzetti di Fellini su questo personaggio mostrano un ovvio legame con lo stile fumettistico americano dei primi decenni del secolo. Quando ormai la sua esperienza neorealista apparteneva al passato, Fellini commentò una volta che anche sotto la censura fascista era possibile per chiunque guardasse un film americano capire, forse super-

ficialmente, che ciò che proveniva dagli Stati Uniti aveva qualcosa a che fare con la libertà: “Per me, i film americani sono sempre stati film di propaganda, ma non per le solite cause, bensì per una concezione più libera della vita. Questo mondo e questa idea di libertà ebbero un fascino straordinario su di me bambino e non ci fu film americano proiettato a Rimini, bello o brutto che fosse, che mancai di vedere.”¹ In qualche altra dichiarazione, Fellini aveva dichiarato che: “L’America, la democrazia, per me era Fred Astaire che ballava sulle terrazze con lo sfondo dei grattacieli, o Greta Garbo che ci guardava con quell’aria funebre, da preside.”² E nella generosa introduzione al mio studio sulla sua opera, che è in effetti una discussione della sua personale opinione sull’America, Fellini dice queste parole: “Generosa America. Tenacemente ottimista e conservatrice che si sostituisce a noi, ormai, come quei figli previdenti che dimostrano essere più saggi e sensati dei padri scavezzacollo.”³

Naturalmente, dopo una lunga carriera durante la quale il pubblico, la critica e gli storici americani erano stati più favorevoli ai suoi lavori di molta parte del pubblico e dei critici in Italia, Fellini non poteva che parlare bene dell’America. Ciò che appare più interessante, tuttavia, sono le idee sull’America che noi possiamo captare dalla lettura delle sue prime sceneggiature, quando la sua conoscenza dell’America era basata sull’esperienza della guerra, l’occupazione americana in Italia e il periodo dell’immediato dopoguerra quando comincia la Guerra Fredda e le passioni ideologiche surriscaldavano la situazione italiana.

Il contributo di Fellini alle tre sceneggiature qui in questione, ognuna delle quali mantengono l’America come riferimento, rivelano qualcosa di interessante riguardo al suo precoce atteggiamento positivo verso il paese che aveva appena liberato gli italiani dalla dittatura fascista che era durata per più di due decenni, aveva cacciato gli occupatori tedeschi dal loro territorio, e stava per preparare un colossale aiuto economico col Piano Marshall che avrebbe aiutato il paese a rimettersi in piedi. Era anche, del resto, il periodo in cui l’America voleva accertarsi che l’Italia avrebbe scelto un sistema democratico di governo; un sistema economico basato primariamente su di un mercato che si sarebbe poi evoluto nell’unione europea; e un sistema di difesa nazionale che andasse ad integrarsi con il Patto Atlantico. A quel tempo Fellini non era mai stato negli Stati Uniti e non conosceva la lingua inglese. Ciò malgrado, il suo lavoro di collaborazione con Rossellini, la sceneggiatura di *Roma città aperta* (1945), fu onorato con la sua prima candidatura agli Oscar. Le seguenti sceneggiature “americane” di Fellini dimostrano una curiosità intellettuale, una capacità di giudizio critico che non esitava a trovare difetti nel sistema

americano, e una apertura di spirito che avrebbe caratterizzato tutti i suoi susseguenti incontri con i mondi più sconosciuti e inesplorati della finzione e del reale.

Se con *Roma città aperta* Fellini acquisì lo status di sceneggiatore “serio” oltre a diventare uno dei più stretti collaboratori di Rossellini, fu *Paisà*, per testimonianza dello stesso Fellini, a convincerlo della sua futura vocazione di regista; prima di lavorarvi, Fellini aveva sempre pensato a se stesso in termini di scrittore piuttosto che di realizzatore di un film e non aveva mai preso in seria considerazione l’ipotesi di cambiare mestiere. *Paisà* è un film ad episodi in sei parti e racconta le varie fasi dell’invasione, da parte delle truppe alleate, dalla Sicilia attraverso Napoli, Roma, Firenze sino ad un monastero in una vallata degli Appennini prima e nella valle del fiume Po, poi. Rossellini impiega per questo film alcune di quelle tecniche che i critici di sinistra avrebbero poi tentato di codificare come le regole più “corrette” per ottenere uno stile neorealista accettabile. Vi si trovano, ad esempio, tutte le convenzioni tipiche del documentario da cinegiornale quali: voce fuori campo con tono autoritario, indicazioni su una carta geografica, la combinazione di fiction con brani di veri documentari, attori non professionisti, fotografia in grana grossa ed un’illuminazione priva di qualsiasi effetto e di conseguenza estremamente realistica, preferenza data alla riprese “sul posto” e quindi “autentiche”, rispetto alle ricostruzioni “artificiali” in studio, la scelta di un soggetto che il pubblico avrebbe potuto immediatamente associare con le notizie date quotidianamente dai giornali, ecc. Ma il vero soggetto del film risulta comprensibile scegliendo una prospettiva critica cristiana piuttosto che marxista. Il film intende infatti fornire un ritratto empatico dell’incontro tra due culture estranee l’una all’altra (quella italiana e quella americana) e la crescita di una mutua comprensione e fratellanza. Se è vero che gli attori non professionisti conferiscono al film un senso di autenticità e che il vasto complesso di Cinecittà era ancora occupato da rifugiati, è altrettanto vero che in diverse circostanze vennero impiegati durante le riprese del film una serie di set tradizionali piuttosto che ambientazioni “reali”. La sequenza fiorentina, ad esempio, fu sostanzialmente completata in Via Lutezia, a Roma, accanto alla casa della zia di Giulietta Masina. Anche per altre ambientazioni non si utilizzarono luoghi reali, bensì vennero impiegati strutture trovate vicino a Maiori sulla costa amalfitana, nei luoghi dove Rossellini avrebbe poi girato *Il miracolo* (1948).⁴ Di conseguenza ed ancora una volta, il fatto che molti critici apprezzassero il film per la veridicità delle ambientazioni, senza accorgersi dell’artificialità dei set impiegati nello stile più tradizionale del fare cinema, rivela quanto il loro giudizio fosse mosso da pregiudizi piuttosto che dalla reale abilità di penetrare l’essenza cinematografica del film.

Originariamente il progetto si sarebbe dovuto chiamare *Sette americani* e avrebbe dovuto includere sette episodi. Mentre il manoscritto originale della stesura finale della sceneggiatura non esiste più, la recente scoperta di varie bozze non datate di materiali per canovaccio e sceneggiatura nella Cinémathèque Française di Parigi, rivela che un certo numero di cambiamenti furono fatti nella sceneggiatura prima che Rossellini decidesse i sei episodi della versione finale. Tali documenti includono due episodi che non furono mai realizzati: uno che si chiama “La Nurse”, su di una infermiera americana a Napoli che rimane uccisa durante un bombardamento; l’altro che si intitola “Il prigioniero”, che si doveva svolgere sulle colline attorno a Roma prima della liberazione della città, dove una pattuglia tedesca incontra un piccolo gruppo di americani sulle loro jeep e uccide un contadino italiano. Inoltre sono state trovate varianti del quinto e del sesto episodio rispettivamente nel monastero sugli Appennini e nella valle del Po, versioni precedenti di storie scritte in origine da Sergio Amidei che furono poi più tardi cambiate in modo significativo. La sequenza del monastero fu fortemente modificata da Fellini e sembra che i suggerimenti degli stessi partigiani che raccontavano le loro proprie avventure durante la Resistenza diedero forma alla versione finale dell’ultima sequenza nella valle del Po.⁵ Nella quinta sequenza, quella del monastero, dove tre cappellani alleati visitano un gruppo di monaci francescani, il cappellano cattolico è interpretato da un attore professionista (Tubbs), ma il cappellano protestante era un vero cappellano dell’esercito, mentre il rabbino ebreo era impersonato da un vero assistente al rabbino dell’esercito. In quasi ogni esempio in cui i critici sono stati tradizionalmente tentati di spiegare la grandezza del film con il suo uso di set, attori e situazioni “reali”, a uno sguardo più attento scopriremo che c’è una relazione molto più complessa fra i mezzi tecnici impiegati da Rossellini e dalla sua troupe e la “realtà” che filmavano. E la complessità di Rossellini invariabilmente consiste nella magica combinazione di elementi (lavorazione in esterni - gente vera - storie vere) presi dalla società che lo circonda con gli artifici del cinema tradizionale (attori professionisti - set ricreati in studio - storie inventate).

Mentre molta della letteratura critica su *Paisà* ha enfatizzato il suo stile e il suo riflettere le condizioni socio economiche dell’Italia durante l’invasione alleata, lo scopo di Rossellini non è solo quello di dare una visione realistica di tale fenomeno storico. Al contrario, egli focalizza la sua attenzione su di un tema molto più filosofico, cioè l’interazione e l’arricchimento di due culture alquanto diverse l’una dall’altra, quella italiana e quella americana. I vari stadi di questo incontro reciproco,

dipinto in sei vignette, sono ritratti sullo sfondo del territorio italiano che assume il ruolo di grande protagonista.

Per Rossellini e Fellini è il problema della comunicazione che diventa centrale a questo trattamento episodico di due mondi che entrano in rotta di collisione. Dapprima è soltanto un problema linguistico, man mano che ogni rappresentante delle due culture tenta di capire la lingua dell'altro, con risultati che a volte riescono alquanto tragici quando tali tentativi inevitabilmente si interrompono o rimangono confusi. Più importante della comunicazione linguistica è la questione della empatia o dell'antipatia fra i due paesi e gli individui che li rappresentano. Il titolo del film sottolinea tale tema fondamentale. *Paisà* è la forma colloquiale per la parola *paisano*, che in italiano vuol dire contadino, vicino di casa, parente, anche amico. Era tipicamente usata da soldati Italiani e Americani come forma di saluto amichevole e le implicazioni di tale profondo significato umanitario costituiscono la base per l'intero film di Rossellini. Il senso di vicinanza che nasce fra gente proveniente da retroterra etnico, religioso, economico e politico così diverso riflette nel film il messaggio di umanità cristiana che era il nucleo di *Roma città aperta* e avrebbe ispirato molti dei primi lavori di Rossellini.

157

Il quinto episodio nel monastero negli Appennini fu cambiato drasticamente dalla versione di Amidei a una scritta principalmente da Fellini. Nella versione precedente di Amidei un cappellano americano è costretto a uccidere due tedeschi ad Anzio per legittima difesa e arriva al monastero durante una crisi di coscienza. Lì, il suo intendimento si accresce, decide di non disertare e ritorna alla sua vocazione al fronte. Tale figura avrebbe appagato le intenzioni ideologiche di Amidei che vedeva un eroe positivo in lotta per un mondo migliore, ma, almeno una versione dell'episodio di Amidei intitolato "Il porco di Predappio" avrebbe dovuto costituire una sequenza molto più comica. Avrebbe ritratto un gruppo di monaci che sottraevano ai tedeschi una mandria di bestie che includeva un maiale da concorso, orgogliosa proprietà di un prete della parrocchia di Predappio, luogo di nascita di Benito Mussolini. I cappellani americani della versione finale della sequenza sarebbero arrivati e avrebbero offerto ai monaci un pasto terribile, fatto da una raccolta di cibi in scatola (un'interpretazione negativa della cucina americana che è totalmente rovesciata dalla sceneggiatura di Fellini, dove i monaci lodano la qualità del cibo americano in scatola). Per dimostrare la superiorità della cucina italiana (e, di conseguenza, della civiltà italiana), i monaci preparano una festa da imperatore nella quale il *pièce de résistance* è il maiale arrosto del prete della parrocchia. L'episodio avrebbe dovuto finire col commento del prete della parrocchia ai cappellani che l'Italia si poteva vantare di avere due

porci che venivano da Predappio; quello che gli americani conoscevano meglio, Mussolini, e l'altro, più illustre porco, servito alla loro tavola! Fu nei pressi della costa amalfitana, poco prima di girare le scene dell'episodio del monastero, che Fellini fornì il proprio contributo più importante alla sceneggiatura, creando un episodio completamente diverso da quello che era stato originariamente scritto da Amidei: "Scoprii un piccolo convento di frati francescani e, dal momento che sin da piccolo ero stato spesso mandato ad un collegio tenuto da frati, vi entrai pieno di curiosità ed effettivamente mi trovai di fronte ad un luogo incantevole, qualcosa di molto vicino ad un quadro. C'erano cinque o sei frati, molto poveri, estremamente semplici. Non ricordo ora se l'idea di quell'episodio era già stata scritta nella storia oppure se fu suggerito da quel piccolo convento. Ricordo, tuttavia, che una sera vi portai Rossellini a cenare, cominciando a suggerirgli la possibilità di girare un episodio in quel luogo. All'inizio l'idea era quella di mettere a confronto due modi di concepire la religione molto diversi tra di loro attraverso l'incontro tra dei cappellani americani e dei frati italiani; tra un credo attivo, come deve essere quello di un cappellano militare, e quel tipo di fede meditativa, di una vita di sole preghiere, così come veniva vissuta in molti piccoli conventi medievali che si trovano un po' dappertutto in Italia. C'era l'idea ma non ancora l'episodio. Quello lo scrissi nel convento."

I biografi italiani di Rossellini e Fellini,⁶ concordano nell'affermare che la stesura originale di Amidei comprendeva un episodio da girare nel monastero, completamente diverso da quello poi effettivamente realizzato sulla versione fornita da Fellini. Nella storia di Amidei, infatti, il cappellano americano uccideva due tedeschi ad Anzio e raggiungeva poi il monastero in preda ad una crisi di coscienza. Qui il suo proposito si fortificava e decideva quindi di non disertare ma di tornare a lottare al fronte. Il personaggio rispondeva pienamente agli intenti ideologici di Amidei, il quale voleva un protagonista, allo stesso tempo d'azione e politicizzato: persino un cappellano cattolico poteva essere trasformato, secondo i dettami del realismo socialista, in un eroe ideale in lotta per un mondo migliore. L'idea delle modifiche da apportare alla versione di Amidei potrebbe essere venuta a Fellini dopo la lettura di una celebre novella del *Decamerone* di Boccaccio, quella cioè dal titolo *Melchisedech giudeo e la novella di tre anella* (I, 3). La tolleranza religiosa e la difficoltà di raggiungere una verità assoluta sono, infatti, i temi della novella. Quando i monaci del monastero nella loro semplicità scoprono che il cappellano cattolico, Capitano Martin, non ha mai tentato di convertire i due amici e colleghi (l'uno ebreo e l'altro protestante) alla

“vera” religione, prendono a digiunare in modo che Dio possa concedere a queste due “anime perse” la grazia per condurli alla salvezza. In tal modo, quando i tre cappellani vengono condotti nel refettorio per mangiare, si trovano da soli, con intorno un gruppo di frati che digiunano in silenzio. Resosi conto del significato profondo dell’atto compiuto dai frati, il Capitano Martin si rivolge a loro con alcune parole straordinarie che hanno sempre provocato la perplessità dei critici: “Voglio dirvi che ciò che mi avete dato è un così grande dono che io sento che sarò sempre in debito con voi. Ho trovato qui quella serenità di spirito che avevo perduto. Pax hominibus bonae voluntatis.”⁷

Parole come queste, dette in un contesto così denso di pathos, con i monaci cattolici che potrebbero essere sospettati di bigotteria ed intolleranza nei confronti dei loro fratelli protestanti ed ebrei, sottolineano la distanza, in termini emozionali, che esiste tra il cappellano cattolico e questi frati semplici e, volendo, così ingenui. E pur tuttavia, il Capitano Martin accetta il loro digiuno come un atto di fede veritiero e puro. La chiave di lettura dell’intero episodio deve essere cercata nella concezione personale che Fellini ebbe del Cattolicesimo, concezione che non si discostava da quella cara alla sensibilità di Rossellini. Se da una parte, difatti, Fellini manifestò sempre insofferenza per la Chiesa vista come un’istituzione, in particolare modo nelle prese di posizione di quest’ultima relativamente ai diversi problemi sociali, dall’altra, come del resto molti italiani, sentì come proprio il messaggio evangelico di amore e di fratellanza umana e mostrò costantemente una sconfinata ammirazione per gli atti di fede semplici, come elementi di contrasto rispetto all’indifferenza religiosa contemporanea, specie se questi provenivano dai credenti più umili.

Forse non si esagera nell’affermare che ha avuto inizio qui, in questo enigmatico episodio del monastero scritto da Fellini ed approvato da Rossellini con i conseguenti cambiamenti anche drastici della sceneggiatura originaria di Amidei, quell’allontanamento, anche aspramente contestato ma comunque decisivo, dal realismo socialista del cinema italiano del dopoguerra in direzione di quello che Rossellini ebbe a definire “il cinema della Ricostruzione”. Il significato della svolta operata da Fellini in questa parte della sceneggiatura, venne espresso in maniera chiara e diretta da Michelangelo Antonioni, allorché affermò che si era giunti ad un tipo di cinema che non trattava soltanto di un uomo a cui è stata rubata una bicicletta (riferendosi al capolavoro di De Sica – *Ladri di biciclette*), ma che, una volta eliminata la metaforica bicicletta si sarebbe sia tentato di “esaminare i rapporti tra personaggio e ambiente, quanto fermarsi sul personaggio, dentro il personaggio, per vedere che cosa di tutto quello che era passato – la guerra, il dopoguerra, tutti i fatti che ancora continuavano ad accadere e

che erano stati importanti da non lasciare un segno sulle persone, sugli individui – che cosa era rimasto di tutto questo dentro i personaggi, quali erano non dico le trasformazioni della loro psicologia o del loro sentimento, ma i sintomi di quella evoluzione e la direzione nella quale cominciavano a delinearci i cambiamenti e le evoluzioni che poi sono avvenuti nella psicologia e nei sentimenti e forse anche nella morale di queste persone”. Fellini stava dunque già percorrendo la “strada oltre il neorealismo” mentre ancora era al lavoro sul set di *Paisà*, con dinanzi agli occhi gli stili neorealisti che Rossellini andava definendo e codificando. Questa concezione di un Cristianesimo deistituzionalizzato, illuminato comunque dai valori portanti dell’innocenza, della grazia e della fratellanza umana, sarebbe diventato il puntello ideologico non solo di diversi film successivi di Rossellini, ma anche di buona parte del cinema felliniano degli anni cinquanta.

I commenti di Fellini su *Paisà* sono sempre stati tesi a rendere in un modo illusoriamente semplice ma allo stesso tempo coerente la lezione di Rossellini: “Devo dire in tutta onestà che il più grande insegnamento che ho appreso da Rossellini è l’umiltà, o meglio, un modo di affrontare la realtà nella maniera più semplice; lo sforzo di non sovrapporre le proprie idee, la propria cultura ed i propri sentimenti... Conoscendo Rossellini sono entrato in contatto con un mondo completamente nuovo, gli occhi amorevoli con i quali Rossellini osservava tutto in modo tale da far rivivere le cose attraverso le sue immagini. Fu grazie a questo atteggiamento che pensai che, dopo tutto, i film avrebbero potuto essere creati senza inganni, senza presupposizioni, senza l’idea di dover mandare in giro un qualche messaggio ben definito.”

Una caratteristica che certamente Fellini non ereditò da Rossellini fu quel desiderio di continua ricerca del realismo cinematografico in qualunque modo e con intenti programmatici. Fellini, infatti, giunse a conclusioni completamente opposte; giunse a comprendere che il cinema gli offriva un mezzo di espressione individuale tale da permettere di comunicare messaggi artistici di qualunque natura, purché fossero sentiti in maniera onesta da chi cercava di esprimerli. Non mostrò neppure di provare soggiezione di fronte alle difficoltà tecniche di questa forma d’arte industrializzata, al punto di dichiarare che *Paisà* contribuì a convincerlo dell’assoluta semplicità del mezzo: “Ebbi l’opportunità di capire che avrei potuto girare i miei film da solo, che riprendere non sarebbe stato poi così difficile. Compresi che la macchina da presa, l’apparato tecnico in generale non sono tanto misteriosi, così terribilmente tecnici. Era semplicemente una questione sapere porre in relazione ciò che si stava guardando.”

Lo stesso Rossellini, comunque, nel tentativo di muoversi verso “il cine-

ma della Ricostruzione”, era interessato, al pari Fellini e di Antonioni, ad andare oltre ciò che egli riteneva un’ enfasi improduttiva posta sul realismo cinematografico. Il suo stesso credo in un’umanesimo cristiano, corrispondeva per molti aspetti alle idee, seppure vaghe e talvolta poco complesse di Fellini, circa il bisogno d’amore e di umanità nel mondo. Si può affermare che nei tre film ai quali Fellini collaborò in qualità di sceneggiatore – l’episodio dal titolo *Il miracolo* nel film in due parti *L’Amore* (1948), *Francesco giullare di Dio* (1950) e *Europa ‘51* (1952) – Rossellini proseguì ed approfondì, basandosi ancora una volta sugli interventi decisivi dati da Fellini alla sceneggiatura, la linea tematica iniziata con l’episodio del monastero. Fellini si unì alla produzione de *L’amore* quando Rossellini aveva già terminato le riprese della prima parte del film, dal titolo *La voce umana*; si trattava dell’adattamento cinematografico di un’opera teatrale di Jean Cocteau. Gli occorreva dunque un altro episodio di breve durata per integrare i quaranta minuti de *La voce umana* ed ottenere quindi un film di lunghezza standard. In quel periodo, Fellini aveva già iniziato a scrivere sceneggiature per la Lux insieme con Tullio Pinelli. I due si erano incontrati nel 1947 mentre stavano guardando il retto ed il verso della medesima pagina di un giornale esposta in un’edicola. Questo incontro, l’ennesimo di una serie di incontri casuali ed allo stesso tempo estremamente produttivi per il futuro, sfociò ben presto in un’amicizia molto stretta ed in una collaborazione di lunghissima durata, seppure con una “pausa” di vent’anni dal 1965 al 1985, dovuta ad incomprensioni artistiche piuttosto che di ordine personale, fino all’ultimo film di Fellini *La voce della luna*.

Quando Rossellini chiese qualcosa che fosse adatto alla personalità di Anna Magnani, Fellini si presentò con una storia strana nella quale si raccontava di una prostituta povera che viene raccolta da una star del cinema (diventerà uno degli episodi chiave de *Le notti di Cabiria*), ma la Magnani rifiutò la proposta. Fellini scrisse allora un’altra storia che incontrò l’approvazione e di Rossellini e della Magnani; si trattava del racconto di una giovane contadina ingenua di nome Nannina che incontra un uomo che ella crede essere San Giuseppe. Quando, dopo un rapporto con quest’uomo misterioso (il quale non dice una parola in tutto il film), scopre di essere rimasta incinta, Nannina proclama la propria gravidanza un concepimento divino e, lasciando i vicini increduli che si fanno beffe di lei, si ritira per partorire in un santuario abbandonato. Rossellini convinse all’ultimo minuto Fellini a recitare la parte di San Giuseppe, non prima di avergli fatto indossare una barba finta e tingere i capelli di biondo.

Fellini collaborò con Lattuada all’adattamento cinematografico di due

testi letterari (i titoli dei quali vennero poi mantenuti anche per i film): *Il delitto di Giovanni Episcopo* da un romanzo di Gabriele D'Annunzio, e dalla seconda parte della trilogia di Bacchelli, *Il mulino sul Po*. Il primo dei due film, particolarmente interessante per l'utilizzo della voce fuori campo soggettiva ed in prima persona, impiegata poco di frequente dal cinema neorealista e molto invece nelle opere successive di Fellini, racconta la storia di un uomo mite, parte interpretata da Fabrizi in maniera convincente, il quale uccide l'ex amante della moglie per impedirle di lasciare la famiglia. Il film intendeva indagare alcuni dei temi caratteristici, ad esempio, della letteratura russa dell'Ottocento e impiegava risorse tecniche che evidenziavano l'ammirazione di Lattuada per il cinema noir americano. Il repentino cambiamento della moglie di Episcopo, da donna capricciosa a strenua sostenitrice del marito, il quale poi va a consegnarsi alla polizia e a denunciare il proprio crimine, non può non ricordarci gli altrettanto rapidi e talvolta inspiegabili mutamenti che occorrono ai personaggi di Nannina ed Irene nelle sceneggiature che Fellini aveva scritto per Rossellini. Oltre a fare esperienza scrivendo sceneggiature all'interno di un sistema di convenzioni più simile a quello americano, Fellini ebbe l'opportunità di incontrare Alberto Sordi, al quale avrebbe affidato, contro la scetticismo generale dei vari produttori, parti importanti sia ne *Lo sceicco bianco* che ne *I vitelloni*. Il film più importante resta comunque *Senza pietà*, nel quale Fellini torna con la propria scrittura ad approfondire uno dei temi già affrontati negli anni passati con Rossellini: l'incontro tra Italia ed America dopo la Liberazione; era un argomento che trovava larga eco anche nelle opere degli scrittori di professione quali Calvino e Pavese. L'idea originale del film era di Ettore M. Margadonna, il quale aveva intitolato la propria storia *Goodbye Otello*, prima che Fellini e Pinelli, in collaborazione con Lattuada, vi mettessero le mani per riscriverla completamente ed ottenere la sceneggiatura tuttora esistente. La trama racconta di un amore inter razziale tra un soldato americano di colore, Jerry (John Kitzmiller) ed Angela (Carla Del Poggio, moglie di Lattuada, poi nel cast di *Luci del varietà*), una ragazza costretta a prostituirsi per sopravvivere. L'azione si svolge a Tombolo vicino al porto di Livorno, dove disertori, ladri e sodati alleati corrotti trafficano nel mercato nero delle armi. Le attività criminali sono dirette da un sinistro personaggio di nome Pier Luigi, i cui modi effeminati, gli abiti bianchi di lino, e persino le iniziali lo fanno associare immediatamente ai ruoli interpretati da Peter Lorre nei film noir americani che Lattuada amava tanto. In uno dei ruoli di spalla troviamo Giulietta Masina, che interpreta una giovane prostituta di nome Marcella, personaggio (guarda caso) ideato da Fellini. Marcella, anch'essa innamorata di un soldato di colore, sogna di lasciare "la vita" per ricominciare tutto da capo in America. Giulietta Masina ottenne,

per quest'interpretazione, il Nastro d'Argento come attrice non protagonista, dando inizio a quella galleria di donne "cadute", ma dal cuore d'oro in film sceneggiati o diretti da Fellini. Il ruolo della prostituta diventa nelle opere successive di Fellini il prototipo di un'umanità alla disperata ricerca di una vita nuova e quindi disponibile a ricevere una forma laica di grazia cristiana.

L'immagine che dell'America viene data in *Senza pietà*, non è delle più edificanti: le guardie bianche della prigione sono personaggi razzisti e violenti, mentre i prigionieri sono quasi tutti di colore. Sfruttandone l'amore per Angela, Pier Luigi riesce a fare cadere Jerry nelle proprie grinfie e a trascinarlo all'interno dell'organizzazione. Lattuada non nascose la propria ammirazione oltre che per il film noir, anche per il genere gangster, genere nel quale sono girate gran parte delle sequenze più importanti del film. È uno stile difficilmente associabile con il neorealismo: scontri a fuoco, inseguimenti in macchina e relativi sbandamenti in curva, lampi dalle pistole che esplodono colpi; ad un certo punto Jerry fugge di prigione in una sequenza dai toni melodrammatici ed è costretto ad abbandonare l'amico di colore ferito; il quartiere generale delle attività criminose di Pier Luigi' è un night club simile ad un locale jazz americano. Nel tentativo disperato di sfuggire alla morsa di Pier Luigi, Angela e Jerry lo derubano e tentano di scappare, parte un colpo di pistola indirizzato al soldato ma Angela si frappa e ne viene colpita a morte. Mentre Angela muore, Jerry le giura che non l'abbandonerà mai, salta sul camion pieno di merci di contrabbando ed al suono di uno spiritual, brillantemente arrangiato da Nino Rota, si lancia nel mare. La sequenza finale ci mostra una ruota di camion che gira, il capo di Angela ed il suo braccio che stringe Jerry: i due amanti finalmente congiunti nella morte.

Un rapido sguardo ad una sequenza tipica tratta dal manoscritto originale di *Senza pietà* dimostra come la sceneggiatura che Fellini e Pinelli sottoposero a Lattuada, divergesse sotto molti aspetti dalla pratica consueta italiana. Sembra infatti essere molto più vicina ad una sceneggiatura per una casa di produzione americana. Scritto per una casa di produzione che impiegava procedimenti industriali razionalizzati, tipici delle case di produzione americane (un metodo standardizzato all'interno del quale non sarebbe stato permesso quel clima di provvisorietà ed improvvisazione caratteristico dei primi film neorealisti rosselliniani), il manoscritto messo a punto da Fellini e Pinelli per *Senza pietà* presenta dunque numerosi dettagli tecnici. Ogni tanto, viene ad esempio specificato il numero di riprese dentro ogni sequenza, indicato il sonoro che deve essere aggiunto durante le fasi di doppiaggio della postproduzione. Viene inoltre suggerito al regista, senza peraltro specificare in quale o quali riprese ciò debba avvenire, l'utilizzo di una gru. In

altre parti della sceneggiatura si trovano dettagli tecnici ancora più specifici relativamente ai movimenti della macchina da presa: “la macchina piomba sulle ragazze fino a m.p.p.” (pag. 21, dove m.p.p. presumibilmente sta per mezzo primo piano), oppure “la scena chiude sul p.p. di Angela” (pag. 26); viene richiesta la ripresa da una gru (pag. 10) per Angela che scende da un vagone del treno. Vi si trovano inoltre suggerimenti relativi alle diverse transizioni da una sequenza all’altra (dissolvenza, sfumare sul nero e così via), mentre le sequenze stesse risultano divise in un numero determinato di riprese (480 per la precisione, molto al di sotto del numero medio di riprese in un film americano dell’epoca). Un’altra caratteristica che separa la produzione di questo film dai sopracitati esempi rosselliniani, riguarda le poche modifiche apportate alla sceneggiatura durante la fase della effettiva realizzazione del film. Ci si trova di fronte quindi ad una sceneggiatura basata su un genere cinematografico americano, quello noir, ben codificato, e come tale tutto sembra essere organizzato con precisione sia nella scrittura che nelle fasi successive, con l’obiettivo ulteriore di evitare spese superflue derivate da cambiamenti improvvisi (il discorso cui si accennava brevemente prima per i film di Rossellini).

Anche i film scritti da Fellini e Pinelli per Pietro Germi seguono analoghe convenzioni americane di genere, mentre il contenuto è squisitamente italiano. Con *In nome della legge*, *Il cammino della speranza* e *Il brigante di Tacca del Lupo*, infatti, si tenta di trasporre in un’ambientazione italiana il classico western americano (alcuni capolavori di John Ford, in particolare). Il primo film impiega una trama classica tratta dal western: l’arrivo dello sceriffo che mette ordine nella città senza legge: nel film di Germi un giovane pretore viene mandato in Sicilia, in un paese sotto il controllo della mafia, sino alla definitiva resa dei conti. La sceneggiatura mette in opposizione tra loro una vecchia mafia onorabile del passato, con una nuova genia di criminali senza onore, in un finale dove la mafia, in maniera abbastanza sorprendente, appare quasi quasi romanticizzata. Nel secondo film della serie, il tema tradizionale della carovana che si sposta verso terre migliori, viene reso attraverso la vicenda di un gruppo di minatori siciliani impoveriti che emigrano verso la Francia alla ricerca di una vita più dignitosa. Nell’ultimo film, infine, l’analogia è tra l’inevitabile sopraggiungere all’ultimissimo momento dei “nostri”, la cavalleria ad esempio, per salvare un fortino minacciato od un treno assaltato da una parte, e un drammatico salvataggio, ambientato nel mezzogiorno di un’Italia dell’Ottocento, con le truppe della giovane repubblica italiana che combattono i ribelli fedeli al Re di Napoli, dall’altra.

Con *Happy County (Paese felice)*, una sceneggiatura mai realizzate, Fellini ebbe modo di tornare in ambiti più familiari. La sceneggiatura nacque da

un'idea di Luigi Barzini, autore del best-seller *The Italians* e noto giornalista con molti rapporti con il mondo americano, e venne scritta per un film il cui regista avrebbe dovuto essere Mario Camerini, mentre la produzione sarebbe spettata alla Lux Film. Forse si intendeva proporre il progetto al mercato americano, dal momento che, come fa notare Kezich, si discusse se attribuire il ruolo di protagonista a Cary Grant, mentre David Selznick avrebbe potuto essere il coproduttore americano oltre a Carlo Ponti. La sceneggiatura è alquanto lunga (285 pagine) e contiene diverse indicazioni specificamente tecniche per la trasformazione in film, seguendo il modello che si è indicato per le sceneggiature scritte per le pellicole prodotte per la Lux. Lo stile narrativo è di qualità tale che avrebbe potuto essere pubblicato come un ottimo romanzo a se stante. Anche la trama di *Happy County*, come già era stato per *Paisà* di Rossellini e *Senza Pietà* di Lattuada, si basa sul rapporto tra valori culturali diversi, quali quelli americani e quelli italiani. Una compagnia petrolifera americana, sospettando che vi si possa trovare del petrolio, pone un'opzione su un appezzamento di proprietà del Conte Della Robbia che si trova nella campagna senese vicino al paese di San Quirico. Dall'idea degli Americani che pensano di trovare del petrolio in un posto come quello si può intuire il genere di commedia degli errori che la sceneggiatura propone di sviluppare. Un ingegnere americano di nome Robert (questo probabilmente il ruolo che doveva essere proposto a Cary Grant), viene mandato sul posto dal presidente della compagnia petrolifera Mr Harrison, la cui figlia Mary è fidanzata con l'ingegnere, per stringere l'accordo. Robert è accompagnato da due tecnici del pozzo petrolifero descritti in maniera stereotipata come americani litigiosi ed attaccabrighe di nome Johnny (sic!) e Blakey; un primo incontro con il conte porta alla conclusione del contratto ed alla possibilità quindi di scavare. Robert, tuttavia, viene avvertito di prestare cautela alla possibile reazione di Fernanda, la figlia del conte, le cui obiezioni a fare della campagna toscana un Texas pieno di pozzi petrolio alla fine convincerà anche l'ingegnere stesso.

L'immagine dell'America che emerge dal film, seppure di natura sostanzialmente comica, è più vicina all'immagine negativa data in *Senza pietà*, piuttosto che a quella positiva di *Paisà*. La sceneggiatura rappresenta, infatti, una satira molto forte della ossessione che gli americani sembrano avere del progresso, mettendo dunque in questione l'idea che ad un miglioramento delle condizioni economiche debba per naturale conseguenza derivare un aumento del grado di civilizzazione o della cultura. Si confrontano quindi, sino a diventare il punto focale della sceneggiatura, da una parte una nuova cultura industriale quale quella americana, dall'altra, un'antica forma di civilizzazione con profonde radici nel territorio e nel folklore contadino; un chiaro esempio di tutto ciò ci appare da questo scambio di battute tra

Robert ed il Professore Nicola Della Robbia, fratello del conte:

Robert: “Siete un paese senza un soldo, e vi permettete il lusso di prendere in giro chi vi porta la fortuna in casa!... La civiltà!...”

Professore: “Scusi ... cosa intende lei, per civiltà? ... Ho l'impressione che lei la confonda con il progresso meccanico; e guardi che invece sono due cose contrarie ...”

Robert: “Cosa vuol dire questo discorso?... Che bisogna tornare alla candela e al carrettino a mano?”

Professore (con un sorriso): “Mah!... il fatto è che ai tempi della candela, il mondo dormiva sonni più tranquilli e tutti i giorni nasceva un capolavoro...”

166

Se il film ha dunque inizio sottolineando la mancanza di comprensione reciproca tra le due culture, una situazione simile a quella che apre l'episodio siciliano di *Paisà* di Rossellini, la sceneggiatura di *Happy County* sembra rovesciarne completamente l'orientamento. In questo film, infatti, gli italiani possiedono una cultura che, emerge chiaramente dalla sceneggiatura, è considerata superiore a quella americana. Anche Robert alla fine del film ne viene conquistato, convinto che la vita nella campagna toscana offra vantaggi sconosciuti rispetto alla “way of life” americana. Come ammette con Fernanda, della quale si è innamorato sin dal primo istante: “Forse avete ragione voi... La vita non va logorata in affanni, frenesie... non va sprecata così... Voi sapete ancora goderla... Per noi il delitto maggiore è perdere tempo; e invece la saggezza forse, sta proprio nel saper perdere tempo... Sì, Fernanda, forse sarebbe stato meglio non trovarlo, il petrolio...”

Si arriva in conseguenza di ciò ad un drammatico faccia a faccia conclusivo con Robert che dice a Mr. Harrison che sulle colline di Toscana dovrebbero sorgere solo coltivazioni di grano ed uliveti e non pozzi di petrolio: ‘Noi crediamo di venire qui a colonizzare, a portare la civiltà... ma ci urtiamo in cose che non riusciamo a comprendere... un'altra concezione della vita... un'altra civiltà... molto più antica.’ E quando Mary fa notare che l'Italia è un paese arretrato, che ha la più bassa percentuale di servizi igienici interni in Europa, Robert, ormai strenuo difensore della vita italiana, ribatte che i tedeschi ed i giapponesi che certamente godevano di tutte le comodità cui lei faceva cenno, non si erano certo dimostrati molto civilizzati durante l'ultima guerra! La conclusione della sceneggiatura appare a questo punto inevitabile: Mary lascia Robert, il quale, un anno dopo, ci appare vestito come un contadino toscano mano nella mano con Fernanda, mentre festeggia insieme a lei e agli agricoltori del luogo, l'annuale celebrazione del raccolto che si svolge in Agosto, tradizione con più di quattrocento anni di

storia.

Il dispositivo messo in atto nel film per ottenere effetti comici si basa sulla contrapposizione tra una voce narrante che rende affermazioni, apparentemente oggettive ed affidabili, subitaneamente smentite dallo scorrere del sonoro e delle immagini immediatamente successive. Lo schema viene messo in atto sin dall'inizio della sceneggiatura. Dopo che la voce narrante fuori campo ha dichiarato che Robert sta giungendo nel "paese del sole", la sceneggiatura richiede la dissolvenza su un'immagine di San Quirico sotto un'acqua battente. Prima di lasciare gli Stati Uniti, Robert informa la compagnia petrolifera del fatto che non conosce una parola di italiano; viene allora immediatamente tranquillizzato allorché gli si spiega che il paese è pieno di ex-immigrati in America che parlano inglese "PER-fettamente" (così come appare scritto nella sceneggiatura). Giunto a San Quirico, Robert ovviamente non solo non trova nessuno che parli inglese ma, contribuendo a rendere la situazione più complicata per lui e più divertente per lo spettatore, gli abitanti gli si rivolgono in un italiano infarcito di colorite espressioni dialettali e quindi del tutto incomprensibile. La mancanza di comprensione da parte di Robert dell'arte italiana viene sottolineata in una delle riprese più interessanti e maggiormente dettagliate dell'intera sceneggiatura:

ATRIO VILLA INTERNO SERA

La Torre di Pisa.....

... che, carrellando all'indietro, si rivela per una delle infinite ed orribili riproduzioni in alabastro del celebre campanile.

Robert ha comprato l'oggetto kitsch qui descritto perché sa che Fernanda ama l'arte ed intende quindi farle un regalo all'altezza! L'oggetto diventa il simbolo della mancanza da parte di Robert di quella raffinata eleganza che è caratteristica invece della ragazza di cultura della quale si è innamorato. Anni dopo Fellini, come si è già fatto notare, avrebbe impiegato una riproduzione altrettanto artificiale delle torre pendente di Pisa per il suo spot per la Campari. In entrambi i casi, l'immagine funge da simbolo dell'Italia. La funzione svolta dall'immagine della torre di Pisa sarebbe stata comunque molto diversa, dal momento che nello spot per la Campari, Fellini intendeva porre in contrasto l'artificialità del simbolo alla genuinità del prodotto reclamizzato, mentre nella sceneggiatura del film, come si è visto, non fa che sottolineare la provenienza di Robert da un mondo dominato dalle regole della produzione di massa e della replicabilità dell'opera d'arte e dove è di conseguenza del tutto assente un nucleo genuino di valori umanistici.

La visione ottimistica del ruolo dell'America in Italia partiva da un entusiasmo iniziale in *Paisà* fino a una posizione più negativa in *Senza pietà* e *Happy Country*. Diversamente da altri scrittori o registi, come per esempio

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