

VEDIAMO COME VA A FINIRE...
Conversazione con Mario Monicelli

Hai sempre detto di essere arrivato al cinema perché di tutta una famiglia di intellettuali eri il più scapestrato.

Mio padre Tommaso era di Ostiglia, nel mantovano, come Arnoldo Mondadori con cui era imparentato. Aveva fondato «Il giornale di Roma», poi diventa direttore del «Resto del Carlino». Noi eravamo cinque maschi e una femmina, quasi tutti giornalisti: Giorgio entra alla Mondadori, Franco fonda dopo la guerra il settimanale satirico «Cantachiaro»; Mino scrive su «Omnibus» e sull'«Espresso»; e anche Furio, che poi finisce a insegnare francese, inizia a collaborare col «Mondo» di Pannunzio e pubblica a meno di trent'anni un romanzo. Da ragazzo volevo fare il romanziere anch'io, ma ho capito rapidamente che era meglio lasciar perdere e siccome mi piaceva molto il cinema...

Quali sono i film importanti per la tua formazione?

I primi film che ho visto erano muti e ci sono rimasto affezionato a lungo, anche perché col sonoro comincia la degenerazione, che continua col colore e poi con l'alta tecnologia, diventando sempre di più un fatto tecnico, virtual-fasullo. Se pensi che il più spettacolare effetto speciale è quello del treno dei Lumière che, nel silenzio assoluto, durante le proiezioni faceva scappare gli spettatori meglio di Spielberg. A me piacevano molto i comici, Keaton, Chaplin, Ridolini, e comunque muto il cinema non è mai stato, perché la platea partecipava in maniera clamorosa, insultando, gridando, ridendo. Insomma,

i film muti erano molto più vivaci dei sonori. Tra l'altro, spesso c'era il doppio programma, e i grandi capolavori del muto li abbiamo visti tagliati e rimontati da esercenti e operatori di cabina per farli stare nelle due ore.

Ma il cinema per te restava più forte di qualunque montaggio raffazzonato?

Avevamo una cameriera che andava al cinema il giovedì e la domenica, e quando tornava non aveva capito niente né le importava: aveva visto delle immagini, belle donne, ben vestite, che si baciavano, ballavano, partorivano, piangevano, morivano, e queste immagini la facevano sognare tutta la settimana. Io vengo spesso accusato di far le cose per gioco, perché considero il cinema un'arte applicata, ma il cinema è questo: una forte industria e la capacità di far sognare la gente comune.

Torniamo alla tua formazione: che scuole fai?

Dopo il liceo mi sono laureato in Storia e Filosofia con una tesi su "Luigi Russo e le guerre coloniali di fine Ottocento in Eritrea", però ero già in divisa perché fui chiamato militare nel 1940.

Dove ti mandano?

Dal distretto di Lucca, ero destinato a Messina, insieme ad altri duecento richiamati ammassati in uno stanzone. Era piena estate, eravamo già in guerra. A un certo punto si apre una porticina, e un sergente dice: «Ci sono tre posti in cavalleria». Mai visto un cavallo, ma alzai la mano lo stesso, per paura delle marce sotto il sole della Sicilia, e questo mi salvò la vita, perché fui spedito a fare l'istruzione a Ferrara, poi a Pinerolo, finché si resero conto che non era più una guerra da fare a cavallo e ci mandarono a Bologna sui carri armati. I mesi passavano, la guerra con mia grande gioia cominciava a traballare. Alla fine, ci mandarono a Napoli per imbarcarci per la Libia. Ero diventato sottotenente e con tutto il mio plotone eravamo disposti ad arrenderci alla prima occasione, ma il vero grande pericolo era la traversata: nel 1943 il Mediterraneo era in mano agli inglesi, affondavano traghetti con sopra migliaia di disperati, e allora cercai di non farmi trasferire rendendomi indispensabile al comandante dello squadrone, in altre parole diventando una carogna senza precedenti, al punto che i soldati mi mandarono una lettera anonima del tipo:

«Appena arriviamo in Africa ti spariamo alla schiena». Per fortuna arrivò prima l'8 settembre, avevo ancora nella mia valigia un bel vestito borghese, presi la porta e tornai a Roma. Di quel viaggio ho in mente un'immagine: un brulichio di uomini che seguono i binari, nei due sensi, vestiti mezzo in borghese mezzo in divisa, cercando di tornare a casa. Ogni tanto si sentiva un rombo, e allora ci si buttava per terra qua e là e poi basta.

I tuoi amici chi erano? Chi frequentavi prima della guerra?

Mio grande amico era Alberto Mondadori, che poi ha fondato Il Saggiatore, ma voleva fare il cineasta. I primi due film li abbiamo fatti insieme: *Il cuore rivelatore* era una follia, e fummo anche additati come paranoici ai Littoriali della Cultura. Il film lo abbiamo realizzato nelle cantine di casa Mondadori, con Alberto Lattuada, che studiava da ingegnere, come scenografo, e una 16mm del nostro amico Cesare Civita.

Perché avete scelto un racconto di Edgar Allan Poe?

Perché eravamo amanti del cinema tedesco espressionista. Mentre per *I ragazzi della via Paal* eravamo rimasti affascinati dal romanzo di Molnár, un successo mondiale, tant'è vero che lo stesso anno fu presentata alla Biennale di Venezia la versione diretta da Frank Borzage. Noi eravamo in terza liceo e lo girammo con i ragazzi del ginnasio. Il 16mm era muto, e noi ci mettemmo in testa di girarlo anche senza didascalie, vincendo alla sezione che Venezia dedicava al passo ridotto il primo premio, che consisteva non in un'inutile statuetta, ma nell'immettere il vincitore come assistente in un film normale.

*Che nel tuo caso è stato *Ballerine*. Com'era *Gustav Machatý*?*

Un pazzo. Ma ero assolutamente innamorato di lui. Urlava, strillava, faceva smontare le scene già fatte, di punto in bianco faceva spegnere tutte le luci sul set e, al buio completo, si metteva su una scala, tirava su i piedi da terra e stava lì, mentre io e tutta la troupe bisognava che stessimo immobili e silenziosi, e la cosa durava anche cinque minuti, che sembrano pochi ma per quaranta persone zitte al buio non finiscono mai. Ecco, l'atteggiamento del vero regista! E inoltre c'erano attrici bellissime...

Ballerine lo girate a Tirrenia vero?

Sì, erano due bei teatri, ed era bello il posto, sul mare, con una bellissima pineta, grandi spazi per gli esterni, anche se si usavano poco, perché non c'era illuminazione sufficiente. In quegli studi ho cominciato a portare il soprabito e le sigarette al regista...

E cosa hai imparato, portando sigarette e soprabito?

A vedere! Guardavo quello che faceva e mi bevevo tutto. Poi vengo scritturato come terzo assistente di Genina, che mi fa battere qualche ciak, e in più mi paga, mentre in *Ballerine* avevo solo l'alloggio e il cestino. Con *Lo squadrone bianco* scopro che il cinema era la grande avventura: il set era in pieno deserto libico, a 700 chilometri di pista da Tripoli. Ma Genina purtroppo non era un vero regista, non alzava la voce, seguiva i consigli dei tre operatori su dove mettere la macchina, accettava di cambiare una battuta se un attore lo voleva, invece di cacciarlo a pedate. Insomma, lo disprezzavo. Poi escono i due film, quasi in contemporanea. E quella fu davvero la mia prima grande lezione di cinema, perché sullo schermo, dove si vede sempre tutto, il film più bello era ovviamente quello di Genina.

E così inizia il tuo apprendistato nel cinema...

Lavoro molto come sceneggiatore e come aiuto, ho imparato moltissimo da Giacomo Gentilomo, per esempio, grande regista, terrorizzato perché ebreo, bravissimo montatore che girava pensando già a come sarebbe venuto il film finito. Poi ho fatto l'assistente di Camerini, mentre per *I bambini ci guardano* ho solo partecipato a qualche riunione di sceneggiatura. In quegli anni, spesso ci si trovava in tanti a lavorare attorno a un film, come quando chiamavano me e Steno per infilare nelle sceneggiature qualcosa che "facesse ridere".

André Bazin ironizzava sulla quantità di sceneggiatori dei film italiani dicendo che doveva essere rappresentato tutto il CLN. Mentre mi sembra di capire che per te il cinema, in fondo, viene meglio se diventa un affare di gruppo.

Secondo tutti quelli della mia generazione sì, e credo che anche i giovani lo stiano un po' alla volta capendo.

Per te, tutto si guasta quando cominciano a nascere gli autori totali.

Intendiamoci, c'è sempre l'eccezione. Ma se non sei Orson Welles come puoi fare tutto tu: soggetto, sceneggiatura, regia, qualche

volta anche l'attore! Invece un buon film viene fuori parlando, ridendo, litigando, rompendo delle amicizie, ricomponendole. Confusione, collaborazione, screzi, che ritornano durante le riprese, in un dialogo continuo con lo scenografo, col direttore delle luci, con gli attori...

Nel 1937 dirigi Pioggia d'estate, oggi perduto, che ha come protagonista addirittura Ermete Zacconi.

Era un filmetto fatto in casa, con pellicola rimediata, comparse e figuranti che si prestavano volentieri, e un mio amico bagnino che era davvero un bel ragazzo. Zacconi abitava a Viareggio e io ero amico dei suoi figli che compaiono nel film insieme alla madre. Si trattava di un'esile storiella d'amore tra due ragazzi, ma per Zacconi, che lo finanzia interamente, era un pretesto per usufruire dei buoni di doppiaggio. Sotto il fascismo, infatti, per tutelare la produzione nazionale, per ogni film prodotto potevi doppiare due film americani.

Ma l'ambiente del cinema professionale, invece, com'era alla fine degli anni Trenta?

La lavorazione di un film costava pochissimo, le maestranze erano sottopagate. Andare a Cinecittà era un viaggio, si prendeva il tram a piazza Venezia e non si arrivava mai. Gli attori venivano portati in auto, però spesso ce n'era una sola e si doveva fare tutto il giro. Così, ci si trovava verso le otto del mattino e si aspettava. Quando arrivava il regista – che era il depositario della conoscenza, perché era l'unico che avesse davvero letto la sceneggiatura – non gli andava bene quasi nulla, ed erano urla e strilli con lo scenografo, faceva spostare le finestre, ridipingere le porte... e si cominciava a girare alle cinque del pomeriggio. Poi si andava avanti fino a mezzanotte, nessuno si lamentava, né aveva il coraggio di pretendere gli straordinari.

Tu quanto guadagnavi?

Se prendi come traguardo le famose "mille lire al mese" della canzone, puoi considerare che io a vent'anni guadagnavo 600-700 lire la settimana. E poi giravo il mondo, per *Equatore* di Valori arrivo fino a Chisimajo, ai confini col Kenia, e sto un paio di mesi in un villaggio, abitando in una capanna con una ragazza somala, finché arrivano i carabinieri a diffidarmi, perché sotto il fascismo questo non era ben visto.

Si sentiva il peso del regime nel cinema?

Insomma, c'erano cose che non si potevano far vedere, come l'adulterio. Ma se ambientavi la storia in Ungheria te lo facevano passare. Di filmetti del genere ne ho fatti anch'io un paio, con Gentilomo, e la nostra Ungheria era il quartiere Coppedè a Roma.

E nel dopoguerra che succede?

Un disastro. C'era l'inondazione del cinema americano, e pensavamo di dover cambiare mestiere. Fui anche tentato di trasferirmi a Milano alla Mondadori, per cui mio fratello dirigeva la prima rivista di fantascienza «Il cerchio verde». E invece salta fuori il miracolo di *Roma città aperta*, poi *Vivere in pace*, e nasce il boom di un cinema italiano, miserabile, fatto per strada e con spezzoni di pellicola, un vero miracolo per l'industria che non pagava neanche i teatri, e dunque c'era un sacco di lavoro.

Con chi fai gruppo?

Circolavo molto nelle riviste umoristiche, il «Bertoldo», il «Marc'Aurelio», dove incontro Manzoni, Steno, Cappellini, Scarpelli...

Quella dei giornali umoristici è un'esperienza comune a molti della tua generazione: perché erano tanto importanti all'epoca?

Sotto il fascismo non si poteva fare comicità politica, e dunque nasce un umorismo molto particolare. Carletto Manzoni, Marcello Marchesi, Mosca stesso, erano tutti reazionari, però avevano una straordinaria vena umoristica surreale, che è poi quella vera. Scribacchiavo un po' anch'io, però mi piaceva di più il cinema, dove tra l'altro pagavano di più.

Quando cominci a fare coppia fissa con Steno?

Non mi ricordo, forse ci incontrammo a casa di Freda per *Aquila nera*, ma diventiamo subito richiestissimi per la nostra vena comica, e cominciamo a lavorare per Macario, Tino Scotti...

Uno dei tuoi registi è Carlo Borghesio...

Era un personaggio straordinario, estroso, simpatico, correva le Mille Miglia, abbiamo fatto per lui *Come persi la guerra*, piuttosto dissacrante, per cui ci fu anche un'interrogazione in Parlamento.

Magari quando Macario chiede ironicamente a Nando Bruno: «Ma questa guerra l'abbiamo vinta o l'abbiamo persa»...

Per fortuna allora la censura praticamente non c'era, subito dopo la guerra vivemmo due anni di assoluta libertà, credo gli unici nella storia d'Italia, si poteva fare quello che si voleva: poi è ricominciata la censura naturalmente.

Parlami di altri cineasti con cui hai lavorato.

Abbiamo fatto due film con Righelli, poi abbiamo smesso perché era troppo noioso. Sapeva alla perfezione quello che voleva fin dalla sceneggiatura, ci chiamava a casa, tutti i pomeriggi alla stessa ora, cominciava a scrivere e passava le pagine a Steno che le passava a me, chiedendoci: «Va bene così?». Noi dovevamo dire soltanto di sì, non si è mai capito a cosa gli servisse la nostra presenza, mentre noi volevamo divertirci, litigare, alzarci dal tavolo gridando: «Basta ho finito, me ne vado però quella battuta lì è mia e me la riprendo». «No!». «E allora vaffanculo...». Era come nell'Opera buffa tra Sei e Settecento, tutto mischiato, veniva l'attrice che diceva: «Io faccio *La scala di seta*, però deve essere inserita l'aria di Paisiello», e Rossini, che era Rossini, ci stava. Così facevamo noi, senza essere Rossini, lo stesso clima, molto vivace, senza invidia, anche perché c'era lavoro per tutti.

Metz e Marchesi erano l'altra coppia fissa del cinema comico.

Con Metz ho scritto *Tizio, Caio e Sempronio*, e anche lì non facevo niente, perché lui si alzava la mattina alle cinque, lavorava fino alle dieci, poi ci trovavamo in un caffè e mi faceva leggere quello che aveva scritto. Poi andava a farsi pagare dai produttori, che allora ti mettevano letteralmente i soldi in mano. Tutti lavoravamo nei caffè, perché non avevamo casa. Io ho vissuto a lungo in una camera ammobiliata. E fu un grosso risultato quando mi permisero una stanza ingresso scala, dove potevi portarti anche una donna, altrimenti non ti permettevano di fare niente...

Ti si legge anche nei titoli di testa di Riso amaro, che certo non era una commedia...

Ci chiamò De Laurentiis per sollevare gli spiriti con qualche battuta, ma dopo aver letto il copione decidemmo che non ci stavamo a fare nulla e la cosa muore lì.

In questo periodo lavori tra l'altro con Soldati e con Matarazzo.

Soldati era divertente, simpatico e matto, e del cinema non gliene fregava niente. Mi era piaciuto *America primo amore*, poi diventammo molto amici. Per lui facemmo anche *O.K. Nerone* ed *È l'amor che mi rovina*. Matarazzo era uno dei nostri, molto simpatico, colto, e con un forte senso del pubblico. Io gli dicevo quello che pensavo e lui guardava fuori coi gomiti appoggiati alla finestra, stava in via Savoia, non c'era nulla da guardare, rimaneva a lungo a pensare a quello che avevo detto, poi decideva. La cosa più curiosa che abbiamo fatto insieme è forse *Fumeria d'oppio*, un *feuilleton* che avrebbe dovuto reggersi sulla presenza del figlio di Emilio Ghione, ma nessuno si ricordava più del grande Za la Mort...

A un certo punto decidete di passare alla regia.

Comencini gira *L'imperatore di Capri* in quattro settimane e mezza, ma Ponti aveva sotto contratto Totò per altre tre e ci chiede un soggetto. Gli portiamo *Totò cerca casa*, nessun regista era libero e lo giriamo noi. La nostra idea era di far ridere sull'Italia disastrosa di quegli anni.

Concordavate le gag con Totò?

No, avevamo fatto molti film con lui, quindi mettevamo gag che già conoscevamo, altre le inventavamo, altre le rubavamo. In *Totò cerca casa*, per esempio, ci sono due scene che fanno parte della tradizione del San Carlino di Napoli, quella del cimitero e quella della casa affittata a più persone; stessa origine ha la scena della lettera che faceva con Peppino, e che tutti i napoletani sanno fare più o meno a quell'altezza lì.

Come vi dividevate il lavoro con Steno?

Steno abitava con la mamma in una casa vera, dunque si lavorava da lui, e mentre parlavamo del progetto, istintivamente, uno dei due si dimostrava più interessato e quindi veniva naturale che alla fine facesse la regia. Intendiamoci, per modo di dire, perché la scelta degli attori, i provini, li facevamo sempre insieme, sul set ci stava uno solo, però quando dovevamo andare a pagare la bolletta, ci si telefonava: «Oggi ho da fare, per piacere vacci tu».

Come nasce Al diavolo la celebrità?

Il produttore Maleno Malenotti, con cui ci conoscevamo da ragazzi, si interessava di esoterismo, e questa specie di storia di Faust gli piaceva. In realtà, è un film a episodi con dentro personaggi come Misha Auer, simpatico, ma abituato a Hollywood e dunque un po' a disagio in un cinema miserabile come il nostro; il pugile Cerdan, e soprattutto Carlo Campanini, un attore straordinario. È un film tutto sommato divertente, comunque migliore di *È arrivato il cavaliere* che Ponti produce per lanciare Tino Scotti come una specie di Totò alla milanese.

Sarà anche brutto, ma ci sono le musiche di Nino Rota e la fotografia di Mario Bava.

Ma allora quello era il cinema che si faceva: tutti cercavano di fare al meglio qualunque proposta senza troppe pretese. Con loro lavoro anche in *Vita da cani*. Bava era un anticipatore, non sollevava mai questioni, adoperava pochissima luce, quindi era veloce e poco dispendioso, era uno che capiva, come si è visto quando ha cominciato a fare il regista, anche lì senza farla troppo lunga da uomo spiritoso qual era, mettendo a frutto la tradizione di famiglia, perché suo padre era uno specialista in trucchi ai tempi del muto.

Vita da cani nasce in concorrenza con Luci della ribalta?

No, non conoscevamo l'altro progetto: lo volevo fare perché durante le pause di *Guardie e ladri* Fabrizi ci faceva morire dal ridere con le sue avventure di scavalcamontagne dell'avanspettacolo. E il film nasce per ricostruire un momento indimenticabile del teatro italiano, da cui tra l'altro rubavamo continuamente trovate da infilare nei film.

E già, perché tu teorizzi che per fare buoni film bisogna rubare le idee dappertutto...

Certo, bisogna rubare da tutto, da quel che si è letto, da quel che si è visto, dal teatro, dalle storie che ti raccontano gli amici. Perché a volte credi di aver inventato una cosa, e magari l'hai sentita un anno prima e te la sei dimenticata. Non è che uno prende lì per lì, stai attento, vai in giro, cogli atmosfere... Non è che rubi coscientemente, sono cose che vengono in mente quando suonano giuste per ciò che stai facendo. Tutti rubano, cosa vuoi inventare...

Visto che parli di musica, come la metti nei tuoi film?

Malvolentieri, i film dovrebbero essere muti, se ci metti la musica sembra quasi che tu abbia bisogno di una stampella per tenere su la storia. Ma se non la metti, il produttore dice che non si vende... È un po' come per il bianco e nero: non te lo fanno fare, mentre tutte le idee che ho avuto per i miei film potrebbero funzionare benissimo in bianco e nero.

Che rapporti hai con i critici in questo periodo?

Ci ignoravano o ci trattavano in modo davvero offensivo. Noi la prendevamo sul ridere, soprattutto quando dicevano bugie, perché evidentemente non vedevano i film. Scrivevano «Nel silenzio più assoluto della platea...» anche quando era stato un continuo urlare di risate. Altri si incazzavano, discutevano coi critici: ma se non li convinci con quello che giri, vuoi farcela a parole?

E con i "grandi autori", che rapporti avevi?

Ero amico di De Sica, Rossellini, Zavattini: non c'era invidia, loro facevano un altro tipo di cinema, e poi con i film comici guadagnavano un sacco di soldi. A me piaceva particolarmente Rossellini, per fare *L'armata Brancaleone* ho guardato molto *Francesco giullare di Dio*; ma, soprattutto, in *Roma città aperta* c'è una gag che rappresenta l'origine della commedia all'italiana: la scena in cui il prete dà la padellata in testa a uno durante un rastrellamento tedesco. Ecco dove abbiamo imparato il meccanismo che sta alla base dei nostri film: rompere la tragedia con una risata.

In questo periodo Guardie e ladri è forse la vostra produzione più impegnativa: il soggetto è di Piero Tellini, un personaggio di cui non si parla mai.

Tellini aveva un grande talento, gran parte dei soggetti del primissimo periodo del cinema neorealista erano suoi. Ma siccome era uno sbandato, spendeva i soldi, stava dietro a mille donne, non aveva la costanza di sceneggiare, scriveva il soggetto in una notte perché aveva bisogno di quattrini, lo consegnava a Ponti o a De Laurentiis, glielo pagavano e via.

Il film ha qualche storia con la censura.

Nel 1950 nei ministeri c'erano di nuovo gli stessi funzionari del

fascismo ed erano inorriditi che si mettessero sullo stesso piano una guardia e un ladro. Comunque cercavamo di non farci mettere i piedi sulla testa, perché ci sentivamo spalleggiati dal pubblico, poi però dovevamo accettare, modificare, tagliare qualcosa.

Sul set Totò e Fabrizi funzionano bene insieme?

Sul set quando hai diversi divi si lavora meglio, perché uno vuol far vedere all'altro che non si dà arie, mentre quando c'è un unico grande personaggio e sa che il film si fa per lui, allora comincia a rompere.

Da come parli del tuo mestiere di cineasta, sembra che tu non abbia il culto della macchina da presa.

Da Genina ho capito che il problema di "dove si mette la macchina" esiste all'inizio, poi ti fai la mano. Io posso anche chiederlo al direttore delle luci dove preferisce la macchina, tanto poi mi organizzo in modo che tutto torni come avevo previsto. Il momento del set, dove tutti arrivano stravolti, per me è il meno faticoso, perché lavoro otto-nove mesi sulla preparazione. Devo essere sicuro intanto della sceneggiatura, dei personaggi, come vengono immaginati con i loro caratteri, dei ruoli in cui agiscono, che siano vestiti nella maniera adatta, vado avanti mesi con lo scenografo a cercare i luoghi giusti. Quando sono sicuro di tutto e mi sono messo d'accordo con il direttore delle luci, il film si fa da solo...

Tu lavori sempre molto sugli attori?

Alla fine sono quelli che realizzano tutto e per fortuna noi avevamo degli attori sensazionali. Uno come Carotenuto, tu lo chiamavi, e man mano che andavi avanti a parlare ti veniva in mente di fargli fare cose sempre più difficili. Con Marisa Merlini formava una coppia straordinaria, con dietro tutta la tradizione dell'avanspettacolo. Per non parlare di Sordi, un genio, basti pensare all'episodio *First Aid* de *I nuovi mostri*, dove rifà un personaggio vero, il principe Giovannelli, ed è così bravo che avrei potuto girarlo tutto in piano-sequenza, senza fare niente se non stare su di lui. Gassman, invece, appartiene a una tradizione completamente differente.

Ne I soliti ignoti lo hai trasformato in un attore comico: si è fidato subito di quello che gli proponevi?

Si è fidato anche perché eravamo amici. Quello che resisteva era Cristaldi. Ho impiegato più di un anno a fare il film, perché non lo voleva assolutamente. E neanche gli sceneggiatori, quando l'ho proposto credevano fossi diventato matto. Dicevano: «È un intellettuale, con la fronte spaziosa, il naso aquilino». Ho dovuto cambiargli i connotati. E invece poi ha fatto altri cinquanta film con la sua faccia, perché un attore è un attore.

Con Steno fai ancora Totò e le donne e Le infedeli.

In realtà li firmiamo insieme ma li giriamo separati. Io non volevo fare tanti film, lui aveva bisogno di quattrini, era innamorato, voleva sposarsi. Però capimmo che se ci presentavamo dal produttore separati quello non ci stava, così gli lasciai *Totò e le donne* e girai da solo *Le infedeli* che all'epoca mi piacque molto, anche Cristaldi ne era soddisfatto, e addirittura la critica ci diede "due palline e mezza": un vero record! Il soggetto era di Perilli e alla sceneggiatura con noi lavora Franco Brusati.

Il film è pieno di attrici: May Britt, Gina Lollobrigida, Anna Maria Ferrero, Irene Papas, Marina Vlady...

La Vlady l'avevo vista in una partecina, la Ferrero aveva fatto un film con De Sica, May Britt era al secondo film, erano tutte quasi debuttanti salvo la Lollobrigida che all'epoca era meglio della Loren: io l'ho vista anche in condizioni naturali, era impareggiabile, non ho mai visto una donna più bella di lei, però le mancava il portamento, doveva sempre studiare, mentre la napoletana si trasforma, diventa una star internazionale rapidamente, qualunque napoletana...

Per il film successivo, Totò e Carolina, ti prendi come aiuto regista Gillo Pontecorvo.

Mi fu raccomandato da Ponti: «C'è un ragazzo che vuol fare del cinema». Era simpatico ma non aveva idea del mestiere, non capiva che l'aiuto "aiuta" il regista più fisicamente che intellettualmente, mette a posto le comparse e cose così, mentre lui stava col braccio appoggiato alla macchina da presa...

Totò e Carolina ha avuto infinite storie di censura: l'idea del film come nasce?

Era un soggetto di Flaiano, dove Carolina era una jeep, e c'era una

storiella, appena accennata, di un questurino che rastrellava una ragazza di paese. Il tono generale però non era il mio, quindi abbiamo tenuto il personaggio con la sua jeep, e ne abbiamo fatto una specie di "on the road" seguendoli mentre lui la riaccompagna al paese. Cosa c'era che offendeva il censore? Intanto, il fatto che alla fine del film, l'unico che si prende cura di questa ragazzetta scappata di casa perché tutti la trattavano male, compreso il parroco, è uno delle forze dell'ordine. Inoltre, c'erano i comunisti in camion che cantavano "Bandiera rossa"... Ho resistito molto, però ho dovuto tagliare un sacco di roba. E siccome il film tardava a uscire, Ponti non mi volle pagare l'ultima rata; io feci una scenata terribile, ma lui restò impassibile, non gliene fregava niente.

Poi ti vendichi del censore con Un eroe dei nostri tempi, che rivisto oggi sembra quasi una prefigurazione de Il borghese piccolo piccolo.

Volevo mostrare la viltà dell'italiano medio. Il film nasce perché Cristaldi tentava di agganciare Sordi, il più grande attore nato nel secolo del cinema, soltanto che non ha osato abbastanza, poteva fare delle cose drammatiche stupende. In *Un borghese piccolo piccolo* diventa un mostro senza trucchi, io vedevo come lui si trasformava dentro di sé, ed era un attore gigantesco. Ha avuto la genialità di inventare un personaggio diverso da tutti gli altri comici nella storia del cinema, vigliacco, cattivo, traditore, prevaricatore, che fa ridere essendo una persona abietta, mentre in genere il comico è buono. E questo l'ha proprio inventato lui, non i suoi registi.

Parli sempre di Cristaldi con grande stima.

È forse il produttore con cui ho lavorato meglio: ci potevi parlare, potevi dirgli quello che avevi intenzione di fare, magari non gli andava, ma potevi star sicuro che aveva capito, il che non avviene tanto spesso nel nostro mondo

Proibito non l'ho mai visto.

È tratto da un romanzo di Grazia Deledda, una specie di western ambientato in Sardegna con il bandito, il prete buono, l'unica cosa intelligente è che trovai la Massari. Aveva 17 anni, l'ho intravista, ho deciso di farle un provino. Ne feci uno anche a Brigitte Bardot, mandatami da Gianni Hecht, che mi disse: «Fammi un piacere, c'è una francesetta che vuol fare cinema». Sembrava un cagnolino pechine-

se, non funzionava ed ebbe anche l'ardire di chiedere: «Secondo lei ho delle possibilità?», e io: «No, guardi, lasci perdere». Mi sono poi domandato perché avessi toppato in modo così clamoroso. Ed era perché il concetto di bellezza femminile stava cambiando, dalla Manganò, dalla Campanini si passava al tipo di ragazzina alla Bardot, io andavo ancora alla ricerca delle maggiorate, stavo indietro, lei andava avanti, ma io non lo sapevo.

In questa fase sembri un po' indeciso tra il comico scatenato e la commedia più sentimentale, come Donatella.

Una commediola, ma il produttore Amoruso era simpaticissimo e c'era un terzetto di attori che funzionavano molto bene: Elsa Martinelli, carina, acerba, con due codini deliziosi, Walter Chiari che era sulla cresta dell'onda, e Gabriele Ferzetti, un altro bello. Il film funzionava anche perché era fotografato all'americana da Tonino Delli Colli. Giriamo molto a Roma, di notte, a Piazza del Pantheon, all'Arca Pacis, posti dove adesso non ti fanno neanche entrare.

Nel tuo cinema, al di là dei personaggi contano molto gli ambienti, che fanno il film. Spesso infatti citi Gherardi, che per te non si può dire sia stato solo uno scenografo.

Ti dava delle idee, ti portava in posti straordinari che apparentemente non c'entravano niente, ma tu capivi che il progetto ne avrebbe acquistato. Ne *L'armata Brancaleone* si inventa il castello dei Bizantini in una chiesa diroccata vicino a Nemi, che rende magica solo appoggiandoci sopra un pavimento con degli specchietti.

Ti diverti di più a fare film in costume?

Mi piace inventare. *Brancaleone alle crociate* era anche più bello del primo, mentre invece *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* funziona meno, anche se non ho mai capito dov'è il difetto, visto che mi hanno dato quello che mi serviva. Comunque con Gherardi abbiamo fatto molti film, tra cui *I soliti ignoti*.

Per te lo scenografo ha un ruolo pari a quello del direttore della fotografia.

Nei miei film i primi piani sono pochissimi, e dunque l'ambiente è importante. Non faccio primi piani, perché l'attore deve lavorare con tutto il corpo, non con l'espressione: è l'attore mediocre che fa le

smorfie. Chaplin fa pochissimi primi piani, e quando li fa sono spesso melensi, Keaton lo stesso. I veri grandi attori lavorano con il corpo.

Però ti scegli sempre grandi direttori della fotografia...

L'aiuto che ti danno è quello di capire fin dall'inizio qual è l'atmosfera generale del film, e di non dire mai «questo non si può fare»; molti non sono in grado di fare ciò che chiedo, mentre i Di Palma, i Rotunno, i Delli Colli ti spingono loro stessi oltre i limiti. Perciò non mi piace girare in teatro, perché dal vero sono pungolato a fare cose che non si possono fare, devo inventarmi soluzioni originali, mentre in teatro tutto diventa più caramelloso.

Quando fai un salto tecnico, come passando al Cinemascope in Donatella, o al colore in Proibito, è importante per te?

Quando guardo dentro, vedo che il campo è cambiato, e dunque che ci posso mettere dentro più cose, ma è una cosa che va da sé, non è importante.

Questa dichiarazione di noncuranza completa secondo cui tu non avresti il gusto per la bella inquadratura...

L'inquadratura è bella se c'è dentro quello che io voglio che ci sia, poi basta, non la voglio riempire troppo...

Insomma, il film è al servizio della storia...

Sì, è come se fosse un documentario. Io i documentari non li saprò mai fare, ma in fondo è proprio un documentario sulla storia che stai facendo. Naturalmente, tutto dev'essere ben fotografato, ma se hai uno scenografo vero, ti mette in condizione di imbrogliare qualunque inquadratura tu faccia, senza pensarci troppo.

Si può dire che hai avuto una fase più formalista che coincide col tuo lavoro con Carlo Di Palma, dove fai più attenzione alla bella immagine?

Formalista... uhm... In *Brancaleone* le belle immagini venivano di per sé, perché cercavamo cose che erano belle in sé, e forse anche in *La ragazza con la pistola*. Anche se è vero che la fotografia di Di Palma ha contato molto. Forse uno cura un po' di più le cose perché ha più tempo, ma quando dovevo girare in quattro settimane andava

bene lo stesso. Quattro settimane o dodici alla fine il risultato non cambia. E voi continuate a parlare di *Totò cerca casa* che è il mio film girato più sciattamente...

E invece i tuoi film girati meglio quali sono?
I soliti ignoti e *Romanzo popolare*, un film girato benissimo.

Ma che vuol dire girato bene?

Qui sta il punto. Vuol dire che le cose inquadrare sono scelte giustamente, che gli attori sono alla distanza giusta, che si muovono alla maniera giusta, che fanno quel che devono fare in modo vero, che le gag scattano coi tempi giusti. Se i tempi non ci sono, la gag non scatta. Quella dialogica passi, perché regoli i tempi in montaggio, ma quella visiva... Questa è la tragedia del cinema comico: fai una gag e il pubblico non ride. Sono mazzate. E questo problema chi fa film drammatici non ce l'ha, perché il pubblico sta sempre zitto e può pensare che sia preso dal film. Poi ci sono film che potevano venire bene e invece si è sbagliato qualcosa. Come *Viaggio con Anita*. Il soggetto di Pinelli nasce per Fellini, e doveva essere fatto alla Fellini, sempre con Mastroianni, ma con un'attrice che potesse fare la puttana, un'italiana, Sandra Milo ad esempio, non questa diva della televisione americana, Goldie Hawn, che si scandalizzava perché questo andava ad assistere alla morte del padre portandosi dietro una puttana, stava sempre troppo dietro al suo personaggio, e manda perfino uno sceneggiatore americano a rompere i coglioni a me, Benvenuti e De Bernardi.

Padri e figli... è il primo film che fai con Mastroianni.

All'epoca si facevano molte commedie che in realtà erano film a episodi ben camuffati. Qui ci sono tre episodi: il più bello è quello di Mastroianni col bambino. È un film che va molto bene. Con *Il medico e lo stregone* volevamo divertirvi: era l'idea della lotta tra un dottorino e un guaritore, impersonato da De Sica, che avrei voluto portarmi dietro anche ne *I soliti ignoti*.

Avrebbe forse potuto fare il personaggio di Totò?

Sì, certo... oddio... nessuno può fare Totò, perché De Sica non era un sottoproletario, non ce l'aveva nel sangue; Totò sì, nonostante si ritenesse principe, e infatti faceva i nobili in modo sublime.

E I soliti ignoti come nasce?

Cristaldi ci chiese un soggetto per recuperare il set de *Le notti bianche*, poi impiegammo almeno un anno per scrivere il film, e dunque chissà che fine fecero le scene. Era un quartiere povero di Livorno che io conoscevo bene, e che ci diede l'avvio di mettere insieme un gruppo di sottoproletari nella parodia di *Rififi* di Jules Dassin, tanto è vero che il film in Spagna fu chiamato *Rufufu*. C'erano grandi attori, tutti giusti: Memmo Carotenuto aveva una faccia da ladro perfetta, e anche Marcello era giusto. Ci serviva una molto carina, siciliana, e troviamo la Cardinale in un mucchio di fotografie alla Vides, la misi insieme alle altre per fare un provino, non sapeva una parola di italiano, e in seguito confessò che della sceneggiatura non aveva capito niente, obbediva solo a quello che le dicevo.

Comunque il film ha un impianto drammaturgico piuttosto innovativo, perché non era usuale fare una commedia col morto e senza lieto fine.

Infatti ci sono battaglie con la produzione. Come per *La grande guerra*, quando volevano impedirmi di far morire i due comici. Qui il soggetto è di Vincenzoni, che lo desume da *I due amici* di Maupassant. Volevamo rovesciare tutta la retorica patriottica sulla prima guerra mondiale. Perché l'Italia nel 1915 aveva il settanta per cento di analfabeti che non avevano mai sentito nominare Trento e Trieste, contadini mandati allo sbaraglio senza sapere perché. Ho sempre voluto fare film divertenti con momenti drammatici.

Il film "storicizza" il meccanismo narrativo de I soliti ignoti, salvo che qui i morti sono addirittura seicentomila più Gassman e Sordi. Scherzare coi "fanti" vi fa avere problemi di censura?

De Laurentiis ci segue fin da subito convinto dal successo de *I soliti ignoti*. I guai cominciano prima. Quando esce la notizia di un film sulla Grande Guerra con due comicaroli come Sordi e Gassman, scritto e girato dai tre della commedia all'italiana, scoppia la rivolta, Paolo Monelli insorge, escono articoli di fondo che ci diffidano dall'infangare quell'epopea gloriosa. Soprattutto si ritira il Ministero della Difesa, che doveva fornire automezzi, cannoni, armi, militari di leva come comparse. Ma De Laurentiis ebbe il coraggio di andare avanti. Il film fu un successo clamoroso. La critica fu tiepida, ci attaccò un po' meno del solito, ma immancabile giunse

L'accusa di bozzettismo, che ci ha perseguitati tutta la vita.

“Bozzettistico” era in effetti uno degli aggettivi preferiti dalla critica d'epoca...

Voleva dire sostanzialmente che il soggetto non era stato affrontato come avrebbe fatto Aristarco...

La grande guerra invece è un film molto curato sul piano formale, grazie anche alla fotografia di Rotunno.

Abbiamo fatto molte ricerche iconografiche, soprattutto su fotografie d'epoca. L'esercito aveva girato anche dei film, ma molto agiografici, mentre un po' più realistici erano i cinegiornali austriaci.

Componevi le inquadrature sulla base della documentazione fotografica?

Sì, in parte, ma soprattutto la luce, l'atteggiamento dei soldati, le armi, le divise. C'erano fotografie allucinanti: un campo sterminato di soldati a riposo nelle retrovie che stavano laceri e smunti a spulciarsi, fosse comuni, trincee che erano buche di fango e neve. Tanto è vero che dopo qualche giorno di riprese – abbiamo girato quasi tutto tra Verzone e Gemona in Friuli, sui campi di battaglia dove c'erano ancora le trincee vere, anche se poi rifacemmo tutto – quando De Laurentiis ricevette le prime immagini a Roma, si precipitò su sconvolto: «Sei matto? Ma li hai conciati come straccioni i soldati?» E io risposi: «Quella è la guerra che è stata combattuta, con quei soldati e quegli ufficiali». Era molto preoccupato: «Con i guai che abbiamo avuto, non lo faranno neppure uscire». Ma dopo una nottata di discussione, ci disse: «Fate quello che volete, e poi vedremo». Perché in realtà era molto coraggioso, talvolta anche troppo.

Con Risate di gioia ritrovi il mondo di Vita da cani dieci anni dopo: l'avanspettacolo non c'è più, e i suoi protagonisti minimi sono diventati comparse cinematografiche. Tra l'altro, è l'unica volta che vediamo insieme sullo schermo Totò e Anna Magnani.

La Magnani non voleva assolutamente Totò, nonostante fossero stati spesso in palcoscenico insieme. Lei aveva vinto un Oscar, aveva lavorato con Marlon Brando e Totò era rimasto un comico. Ma per me, quelle due comparse miserabili nella notte di Capodanno non potevano che essere loro due, e tenni duro.

Renzo e Luciana, che è forse il tuo episodio più bello, è stato tagliato dalla versione finale di Boccaccio 70?

Solo per la presentazione a Cannes che *Boccaccio 70* inaugurava fuori concorso. Il problema nacque perché le dive degli altri episodi – Romy Schneider, la Loren, Anita Ekberg – si rifiutarono di fare la passerella al festival con i miei protagonisti che erano due sconosciuti. Io presentai ricorso e il magistrato decise che il film doveva uscire intero come da regolamento di Cannes. Ponti fece arrivare un celeberrimo avvocato di New York, mi offrirono una barca di soldi, io rifiutai. E i soldi così risparmiati vennero dati probabilmente a un altro magistrato che rovesciò la sentenza e il film passò al festival senza il mio episodio.

Il punto di partenza è L'avventura di due sposi di Italo Calvino?

In parte, l'idea iniziale veniva però da un racconto di Solinas, e alla sceneggiatura collabora anche Giovanni Arpino. Ma il richiamo a Manzoni non era casuale, perché anche il matrimonio tra i miei “promessi sposi” non si può fare perché, come succedeva davvero all'epoca, nella loro fabbrica è vietato sposarsi tra dipendenti.

Dovevi fare anche un altro film con Calvino.

Erano molto di moda i semi-documentari, e mi viene in mente di ripercorrere il viaggio di Marco Polo ai giorni nostri. Calvino scrive più che un soggetto un bellissimo racconto, cui si interessa De Laurentiis. Vado da lui a Cap Martin e Dino propone Hemingway per la voce narrante, tipica di questo genere di film. Riesce a parlargli a Cuba dopo mezza giornata di ricerche telefoniche, ma l'idea non lo entusiasma e si riserva di decidere a film finito. Così lasciammo perdere.

I compagni è uno dei pochi film italiani che mostra l'interno di una fabbrica.

L'abbiamo trovata in un paesino sopra Cuneo, facevano tessuti per l'alta moda francese con telai di tipo semi artigianale. L'idea di partenza del film è la stessa de *I soliti ignoti* o de *La grande guerra*: un gruppo di perdenti coinvolti in un'impresa più grande di loro.

Il vecchio “padrone delle ferriere” assomiglia a Gualino.

Chiamai un attore inglese che gli assomigliava, e lo feci doppiare da Mario Soldati, che era un ammiratore di Gualino, e aveva la sua

stessa voce di testa con l'accento piemontese. Il protagonista interpretato da Mastroianni ombreggiava in parte Treves, uno dei fondatori del partito socialista, e il film viene tra l'altro presentato in anteprima al congresso del PSI: era un periodo di grande tensione politica, con Emilio Lussu e i cosiddetti "carristi" che si opponevano al governo di centrosinistra, per cui, quando il professor Sinigaglia esorta gli operai a occupare la fabbrica, scoppiano tali polemiche che finisce a botte in pieno congresso. La critica comincia a trattarmi meglio, forse perché il film va malissimo. Alcuni scrissero che era quasi un capolavoro, ma l'accusa di bozzettismo rimase. Io accompagnai il film in moltissimi dibattiti nei cineforum, e lì mi attaccavano in modo furibondo, sostanzialmente perché avevo osato dissacrare gli scioperi facendo ridere, e poi perché non avevo rispetto per Pudovkin; in ogni dibattito continuavano a rompermi i coglioni con Pudovkin...

Tra l'altro, anche in questo film con Rotunno e Tosi lavoriamo moltissimo sulle immagini d'epoca, abbiamo visto molto materiale per raffronto, mentre in *Brancaleone* ci siamo inventati tutto: forse per questo è il film che mi piace di più.

La scelta di Mastroianni nasce subito per il professor Sinigaglia?

Sì, eravamo a Castiglioncello, d'estate. «Ti ricordi quando eravamo ragazzi – cominciai a dirgli – che si facevano gli aquiloni con la carta velina...». E lui: «Io ne facevo di bellissimi». Così ci mettemmo nel giardino di Suso Cecchi D'Amico a fare un aquilone, e io gli raccontai la storia del gruppo di operai e di questo professore che li spinge a lottare anche sapendo che avrebbero fallito, ma con la consapevolezza che prima o poi bisognava cominciare.

In La ragazza con la pistola fai con la Vitti quello che avevi fatto con Gassman: la Vitti accetta di cambiare personaggio?

Non le pareva vero! Ci vedevamo spesso perché ero amico di Antonioni, le avevo già fatto doppiare un personaggio ne *I soliti ignoti*: era simpatica, spiritosa, divertente, faceva le imitazioni. E mi dissi: perché non fa un ruolo comico? E dopo un anno di ritardo passato in discussioni tremende con Hecht che faceva altri nomi tra cui la Cardinale, vinsi io. Battaglia ci fu anche per la decisione di ambientare l'episodio siciliano vicino a Bari, in un paesino trovato come sempre da Gherardi, che aveva una luce bruciata, accentuata dalla bravura di Carlo Di Palma...

... Che invece nella parte inglese usa una luce che ricorda molto quella di Blow-up. Qual è la differenza tra lavorare con Rotunno o con Di Palma?

Rotunno è straordinariamente bravo, ma usava una quantità di luce spropositata e quindi le riprese erano faticose. Carlo non usava niente. Al punto che, dopo i primi giorni, io gli ho anche detto: «Sei sicuro che poi si vede qualcosa?» Lui mi tranquillizzò, e in effetti la luce era straordinaria. Diciamo che lavorava come Gianni Di Venanzo ne *I soliti ignoti*...

... Non a caso comincia come suo assistente...

Io sono molto veloce nel preparare le scene con gli attori e con gli altri direttori della fotografia mi toccava aspettare a lungo che fossero pronti, mentre con Di Venanzo e con Di Palma, che non usavano niente, si faceva velocissimi.

Con Toh è morta la nonna! torni alla farsa.

È un film un po' estremo. Il regista deve sempre fare delle scommesse con se stesso, se no si annoia e viene la tentazione di risolvere tutto col mestiere, e allora li decisi di fare un film senza attori noti, senza mai muovere la macchina da presa e di costruire, con lo scenografo Paolo Tommasi, uno stile visivo ispirato a Le Corbusier. Probabilmente le immagini sono bellissime, ma il film nel suo complesso non so se funziona.

Quello che funziona di sicuro è Vogliamo i colonnelli.

È una vera farsa alla Keaton, di quelle che ho sempre amato. Con Age e Scarpelli lo abbiamo costruito prendendo spunto dai giornali che adombravano la faccenda. C'era quel generale con monocolo, De Lorenzo, che era già una macchietta, c'era quello che voleva fare un golpe con la guardia forestale, così decidemmo di spingere al massimo e ci divertimmo, anche perché il colpo di stato in Italia non era credibile, o meglio lo era ma non lo era. Ho preso tutti non attori, come Giancarlo Fusco, gente simpatica, guidati da Tognazzi, che invece non funziona benissimo nella parte del fascistone. Il film secondo me dovrebbe essere dato nelle scuole di cinema, perché chi vuol fare il regista deve imparare innanzitutto la farsa: chi sa fare la farsa sa fare tutto. Perché è complicatissima: è difficile tenere i toni, dirigere gli attori, reggere i ritmi, che non devono essere sempre fre-

netici, ma a volte lentissimi. La farsa ha una psicologia netta, ci sono i cattivi, i buoni, non si discute. Io l'ho molto amata da bambino e nei miei film infilo sempre un momento di farsa.

In fondo anche Temporale Rosy lo metti in scena accentuandone i toni di farsa sentimentale in parte già presenti nel romanzo di Carlo Brizzolara.

Mi è piaciuta questa storia d'amore tra pugili e lottatrici, con la loro tenerezza da pachidermi innamorati, ma il pubblico non l'ha voluta vedere. Le attrici erano lottatrici di catch trovate nelle Fiandre e in Inghilterra, la protagonista una cascatrice americana; molto bravo Depardieu che faceva il pugile suonato.

La fotografia di Tonino Delli Colli sottolinea i toni da fumetto.

Volevamo fare proprio quello, accentuando anche con la luce gli elementi non realistici, anche i costumi erano forzati: ma non ci si è riconosciuto nessuno.

Romanzo popolare è di nuovo un film sulla classe operaia e tu lo ami molto.

Intanto è un film femminista, che mostra questa ragazzina, Ornella Muti giovanissima, disputata da due cretini, un giovane questurino, Michele Placido, e un sindacalista anzianotto, Tognazzi. Abbiamo lavorato molto sul linguaggio, con Age, Scarpelli, Suso, e la consulenza di Beppe Viola e di Jannacci, che ho come attore nel *Frigorifero* e che ho tentato disperatamente di far lavorare come sceneggiatore, ma non c'era verso, dopo un paio di giorni spariva. Viola era molto intelligente, aveva la mania di fare il giornalista sportivo, è morto giovane, ma con lui si sarebbe potuto fare.

Amici miei lo riprendi da Germi, avevi lavorato con lui come sceneggiatore ed eri uno dei suoi pochi amici.

Ne aveva pochi perché lo voleva lui, ma come tutti i personaggi difficili, con le rare persone che gli andavano a genio era di grande generosità. Mi aveva già chiamato per *Signore e signori*: gli era morta la moglie e non se la sentiva di farlo. Dopo aver letto il copione, gli dissi che poteva girarlo solo lui, così rinviò tutto di sei mesi e ci si mise. *Amici miei* lo trasformai però in un film mio. Erano storie che De Bernardi, Benvenuti e io, tutti toscani, conoscevano bene, perché

i personaggi e le loro zingarate per due terzi sono vere. Solo che fino ad allora un film comico in vernacolo toscano non si era mai potuto fare. Si pensava fosse troppo graffiante, pungente, poco simpatico. Anche Germi avrebbe voluto ambientarlo a Bologna, io invece ho lanciato il filone toscano su cui si regge da allora il cinema comico italiano. Naturalmente, il film funziona anche perché ho avuto la fortuna di lavorare con un gruppo di grandi attori: Blier, Noiret, Tognazzi, addirittura Adolfo Celi che strappò ai film di 007 e, nella seconda parte, Renzo Montagnani, altro grandissimo talento comico.

In questo periodo fai vari film tratti da romanzi, anche molto differenti tra loro, come Caro Michele, Un borghese piccolo piccolo, Il male oscuro.

Il romanzo di Natalia Ginsburg era interessante perché mostrava il tramonto della grande borghesia e il sorgere di una nuova generazione. Mi è piaciuto come sempre scompaginare le carte con gli attori, facendo fare l'omosessuale a Lou Castel, che aveva sempre fatto il duro. E come sempre, quando si va contro il cliché dell'attore, il risultato è notevole. Anche de *Il male oscuro* mi innamorai leggendo il romanzo di Berto, perché sapeva scrivere in modo divertente di una cosa cupa come la depressione. E contro il parere di tutti, che mi consigliavano di cambiare almeno il titolo, volli di nuovo fare un film comico su uno sfondo addirittura mortale.

Per Un borghese piccolo piccolo ti iscrivi addirittura alla massoneria.

Volevo ricostruirne esattamente i riti, e devo dire che li ho rifatti uguali, certo se ci infili Sordi poi fanno ridere. Anche l'ambiente è lo stesso, ero iscritto a una loggia che stava all'Alberone, a Roma, di piccoli artigiani che non so perché si iscrivevano, di funzionari ministeriali a cui un po' serviva per avere qualche vantaggio di carriera.

Con Sordi fai il contrario di quello che avevi fatto con Gassman e Monica Vitti...

Ho fatto fatica a far prendere Sordi, ma sapevo che era perfetto, solo che io volevo denunciare i film americani tipo *Il giustiziere della notte*, per dire che in quel modo si diventava mostri, mentre lui era d'accordo, e mi diceva: «Tu fa' come ti pare, poi ci penso io». A me stava bene perché volevo che la situazione restasse ambigua, che que-

sto “mostro” fosse la persona più simpatica e popolare in Italia. La storia qui viene direttamente da Vincenzo Cerami: io non lo conoscevo, esce il suo romanzo, mi piace, e decido di farlo. Poi, in realtà, si scopre che lui ne aveva scritto già una sceneggiatura.

Speriamo che sia femmina è una commedia di impianto più tradizionale, ma il meccanismo è perfetto, e accentua la vena femminista che ogni tanto rispunta fuori nel tuo cinema.

Qui il vero capolavoro è il soggetto che abbiamo fatto, trasformando una storia di Pinelli, con tutte queste donne che si ritrovano circondate da uomini imbecilli. La vera grande idea è stata chiamare Liv Ullmann. Lei si stupì molto: «Ma io la conosco, lei fa commedie, perché vuole me che non ne ho mai fatto una in vita mia?». E io: «Appunto, venga in Italia, vedrà che si diventerà». Ed è venuta di corsa. Scritturata la Ullmann, le altre ci sono state immediatamente. La Ullmann parlava norvegese o inglese, poi c'era chi parlava francese, italiano, Athina Cenci ogni tanto ci infilava qualche parola greca. Ma gli attori sono una razza a parte: dopo un giorno e mezzo che lavorano insieme, ognuno può continuare a parlare la propria lingua, si capiscono benissimo senza far tante prove. Sembra che il regista faccia chissà che cosa, e invece non fa niente, deve solo tenere affiatata la compagnia come in teatro, e io in fondo giro sempre in modo un po' teatrale.

Di taglio teatrale, in effetti, è anche la messa in scena di Parenti serpenti, che negli ultimi tempi mi sembra uno dei tuoi film meglio riusciti.

È un film tutto ispirato a fatti di cronaca, con un finale – l'esplosione di una casa intera per liberarsi di due genitori ormai vecchi e ingombranti – al limite della farsa. Ma anche qui, buona parte del merito va alla sceneggiatura e ai dialoghi di Amoroso e alla bravura degli attori.

Tu ami molto l'opera, hai portato anche in teatro Gianni Schicchi. Perché Rossini! Rossini! non ha funzionato?

In televisione non c'è il produttore, parli con una serie di personaggi uno più potente dell'altro che devono dire tutti la loro. Non è la troupe cinematografica con cui sono abituato a lavorare. La sceneggiatura era un po' brada, io non mi sono divertito e il film è venuto male.

Tu non hai mai avuto problemi a lavorare, neppure nelle ricorrenti crisi produttive del cinema italiano.

Perché ho sempre portato quattrini e i produttori si fidano anche quando propongo cose all'apparenza difficili. Anche adesso riesco a lavorare a 85 anni perché si dicono: «Se non è completamente rinchiodato, qualcosa porta a casa».

A cosa pensi adesso, da dove ti vengono le idee per fare nuovi film?

Io guardo sempre alla realtà, e adesso mi pare che la grande novità siano i rapporti che dobbiamo avere con tutti questi che arrivano da altre terre, altri pianeti, dall'ultima Thule. Ma da dove vengono quelli che si chiamano extracomunitari, come sono, che pensano, come ci guardano? È un tema che oggi mi lavora dentro. Già in *Come quando fuori piove* c'è Stefano Accorsi che va in giro con un bambino che ha avuto con una nera. Intervenire sulla realtà politica invece è più difficile, i soggetti sono tanti, ma bisognerebbe prendere personaggi veri, senza badare troppo per il sottile, se no si perde il tono graffiante delle nostre commedie all'italiana. Si dovrebbe fare una parodia, ma fare ridere su personaggi che spesso fanno già ridere al naturale è molto difficile, bisogna prendere un po' di distacco, bisogna aspettare un po', bisogna vedere come va a finire...