

VIAGGIO

IN ITALIA

SCRIVERE CON GLI OCCHI  
LO SCENEGGIATORE  
COME CINEASTA

IL CINEMA DI SUSO CECCHI D'AMICO



*Provincia di Lodi*



**Regione Lombardia**

Il presente volume è pubblicato in occasione della 2<sup>a</sup> edizione di *Lezioni di Cinema*, Lodi  
21-23 gennaio 2002 – Cinema Marzani.

Hanno collaborato: il Liceo Scientifico "G. Gandini", Lodi; I.T.A.S. "Tosi", Codogno; I.T.I.S. "A. Cesaris", Casalpusterlengo; la Mediateca Provinciale Lodigiana, Casalpusterlengo; la Cooperativa Città Futura, Lodi; la SNC - Cineteca Nazionale, Roma; l'Istituto Cinematografico dell'Aquila "La Lanterna Magica"; il Museo del Cinema di Torino; il Cinema Marzani, Lodi; l'Albergo Anelli, Lodi; Agenzia Zari, Milano; Reload Video, Lodi.

Si ringraziano: Caterina, Isabella e Silvia d'Amico; Ugo Casiraghi; Lorenzo Pellizzari; Mimmo De Gaetano; Laura Argento e Sergio Bruno; Paolo Ferro.

Le fotografie riprodotte per gentile concessione dell'Archivio Casiraghi, Milano

Gli scritti di Suso Cecchi d'Amico provengono dall'Archivio Pellizzari, Milano

Un ringraziamento particolare a Suso Cecchi d'Amico.



© Edizioni Falsopiano - 2002  
via Baggiolini, 3  
15100 - ALESSANDRIA  
<http://www.falsopiano.com>

Per le immagini, copyright dei relativi detentori  
Progetto grafico e impaginazione: Falsopiano  
Stampa: Impressioni Grafiche S.C.S. a r.l. - Acqui T.  
Prima edizione - Gennaio 2002

## INDICE

Presentazione	pag. 5
Nota del curatore	pag. 6
<b>Il listino prezzi</b> di Suso Cecchi d'Amico	pag. 9
<b>C'è qualcosa di nuovo, anzi di antico...</b> <b>Suso Cecchi d'Amico: un confronto generazionale</b> di Alessandro Bencivenni	pag. 10
<b>Suso Cecchi d'Amico. Scrivere con gli occhi</b> Intervista a cura di Fabio Francione	pag. 14
<b>L'aria di Parigi sul Tevere</b> di Lorenzo Pellizzari	pag. 31
<b>Suso Cecchi d'Amico. Scritti e interviste 1954 - 2001</b>	pag. 46
<b>Le sceneggiature e i film 1946 - 1953</b> di Rosy Prudente	pag. 116
<b>Le sceneggiature e i film 1954 - 1971</b> di Caterina Belloni	pag. 129
<b>Le sceneggiature e i film 1972 - 2001</b> di Roberto Lasagna	pag. 136
Filmografia	pag. 145

**Scrivere con gli occhi. Lo sceneggiatore come cineasta.  
Il cinema di Suso Cecchi d'Amico  
a cura di Fabio Francione**

*Lezioni di Cinema è un'iniziativa ideata, curata ed organizzata dall'Ufficio Attività dello Spettacolo dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Lodi ([www.provincia.lodi.it](http://www.provincia.lodi.it)).*

Lorenzo Guerini, Presidente  
Roberto Nalbone, Assessore alla Cultura

**Assessorato alla Cultura**

Maria Augusta Zaffignani, dirigente  
Maurizio Margutti, responsabile di servizio  
Tel. 0371442211 [maurizio.margutti@provincia.lodi.it](mailto:maurizio.margutti@provincia.lodi.it)  
Fabio Francione, ufficio attività dello spettacolo  
Tel. 0371442275 [fabio.francione@provincia.lodi.it](mailto:fabio.francione@provincia.lodi.it)  
Roberto Bizzoni, assistente attività culturali  
Tel. 0371442276 [roberto.bizzoni@provincia.lodi.it](mailto:roberto.bizzoni@provincia.lodi.it)  
Carolina Pezzoni, segreteria  
Tel. 0371442272 [carolina.pezzoni@provincia.lodi.it](mailto:carolina.pezzoni@provincia.lodi.it)

## PRESENTAZIONE

La Provincia di Lodi si appresta a vivere tre giorni di grande cinema alla presenza di Suso Cecchi d'Amico, uno dei protagonisti della indimenticabile stagione d'oro che ha consegnato, attraverso la sua opera di scrittura cinematografica, il Cinema Italiano alla storia.

Suso Cecchi d'Amico presenta per la seconda edizione di *Lezioni di Cinema*, iniziativa collegata per la mattina alle Scuole Medie Superiori e per la sera ad un pubblico adulto, tre film tratti dall'ampia filmografia che si estende dal neorealismo ad oggi, capolavori quali: *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* di Luigi Comencini e il recente *Il cielo cade* dei fratelli Frazzi.

Il carattere di continuità che s'intende dare a *Lezioni di Cinema*, dopo l'uscita "locale" del primo volume *Florestano Vancini. Scritti Interviste Idee*, è ulteriormente dimostrato dallo sforzo profuso dall'Amministrazione provinciale con la pubblicazione, in distribuzione nazionale, del presente volume.

Infine il mio augurio finale è per la "signora del cinema italiano" che con le sue sceneggiature e i tanti personaggi che affollano i film di De Sica, Visconti, Monicelli, Lattuada, Comencini e tanti altri ci ha fatto amare e conoscere l'Italia e forse ciò che siamo.

L'Assessore alla Cultura  
Roberto Nalbone

## NOTA DEL CURATORE

“...La sceneggiatura è il bozzolo, e il film la farfalla. Il bozzolo ha già in sé il film, ma è uno stato transitorio destinato a trasformarsi e a sparire. Lo sceneggiatore deve quindi impadronirsi al meglio della materia da trattare, e lavorarci poi con il regista e con i colleghi per trarne una proposta valida in assoluto, mirata a sfruttare al massimo le possibilità del regista ed evitando il pericolo di fare letteratura. Lo sceneggiatore non è uno scrittore; è un cineasta e, come tale, non deve rincorrere le parole, bensì le immagini. Deve scrivere con gli occhi”.

Il titolo del presente volume è stato suggerito dalla lunga serie di frasi di Suso Cecchi d'Amico, contenuta nel libro *Storie di Cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico (L'Italia di scrittori, giornalisti, politici, registi, attori, musicisti dagli anni Trenta ad oggi)*, la cui prima edizione è uscita nel 1996 da Garzanti, casa editrice milanese che ne ha riproposto una ristampa pressoché immutata nel 2001 per celebrare il conferimento alla Cecchi d'Amico del “Premio Nonino a un maestro italiano del nostro tempo” (dalla fascetta che adorna il libro). L'ampia citazione che consegna il titolo riporta ad un argomento spinoso dell'opera di Suso Cecchi d'Amico: l'eccessiva polverizzazione bibliografica alla quale sono sottoposti i suoi scritti (d'occasione, presentazioni, interviste, testimonianze) rispetto alla pubblicazione in volume delle sceneggiature alla quale ha partecipato. D'organico c'è solo, con il libro di memorie garzantiano, il volume *Scrivere il cinema*, curato per le edizioni Dedalo nel 1988 da Orio Caldiron e Matilde Hochkofler. Pubblicato in occasione della V edizione di EuropaCinema (Bari 24 settembre – 1 ottobre 1988) e quindi reperibile solo su ordinazione per l'esiguità delle copie disponibili. Questo libro-catalogo risulta essere il tentativo più riuscito di mettere ordine negli scritti, moltissimi antologizzati e arbitrariamente montati con brani di una intervista concessa per l'appuntamento barese, nella copiosa bibliografia e nella non meno vasta filmografia, che è stata aggiornata per i principali crediti fino al documentario *Il mio viaggio in Italia* di Martin Scorsese, presentato sul finire del mese di dicembre 2001.

Si è tentato, pertanto, di creare una sezione (*Suso Cecchi d'Amico. Scritti e interviste 1954 – 2001*) che aggiornasse ed integrasse l'antologia dell'88 con interviste (tra le proposte, quella resa a Giuseppe Grieco e pubblicata su “Gente” nel 1983 consentite, per i contenuti largamente biografici, di aprire una lunga parentesi sulla vita, gli affetti e le ricorrenze della sceneggiatrice nata a Roma nel 1914; l'intervista *On Writing Visconti*, pubblicata nell'87 su “Sight & Sound” e qui tradotta quasi integralmente, dà l'idea della ricezione del cinema italiano all'estero), presentazioni di sceneggiature e volumi miscelanei usciti nell'arco di tempo che va dal 1989 al 2001, L'ultimo brano riportato è l'intervista concessa ad Emilia Costantini de “Il Corriere della Sera” il 5 dicembre 2001. L'indicazione bibliografica è riportata a piè d'ogni scritto, mentre restano esclusi dall'antologia i seguenti scritti: *Dalla pagina allo schermo* (Cinema n. 136, 1954); *Le donne nel cinema contro questo cinema* (a cura

di Cinzia Bellumori in Bianco e Nero n. 1-2, 1972); *Entretien avec Suso Cecchi d'Amico* (Giovanna Angeli in "Cinématographe" n. 53, 1979); *Scrivere con gli occhi* (intervista contenuta nel Catalogo della mostra dedicata al *Gattopardo* ed ospitata ad Ariccia, Rizzoli – De Agostini 2001). Non sono state incluse le testimonianze contenute nelle seguenti sceneggiature: *Senso* a cura di G. B. Cavallaro. *Senso*, Cappelli Bologna 1955 e 1977<sup>2</sup>; *Il film. Il Gattopardo e la regia di Luchino Visconti* a cura di Suso Cecchi d'Amico, Cappelli, Bologna 1973. Gli "scritti e le interviste" sono preceduti da un'intervista realizzata dal sottoscritto in forma di dichiarazioni su ogni singolo film dall'ancora programmatico titolo *Scrivere con gli occhi* e seguiti dalle assolutamente inedite corrispondenze, e qui raccolte per la prima volta e postillate su nostra indicazione da Lorenzo Pellizzari, pubblicate nel 1946 per la rivista "Cinelandia" con lo pseudonimo di Henriette Duclos. Per uno sguardo complessivo sull'opera di Suso Cecchi d'Amico, per comodità divisa in tre periodi, sono stati chiamati tre studiosi specialisti, come Rosy Prudente, Caterina Belloni e Roberto Lasagna, rispettivamente sugli anni del neorealismo 1946-1953, la stagione della commedia all'italiana 1954-1971 e il cinema italiano degli ultimi trent'anni 1972-2001.

Completano il volume due interventi specialistici sulla sceneggiatura: il confronto generazionale affidato ad Alessandro Bencivenni, sceneggiatore, e un intervento di Suso Suso Cecchi D'Amico intitolato *Il listino prezzi*.



**IL LISTINO PREZZI**

di Suso Cecchi d'Amico

Flaiano e io avevamo incominciato nella stessa maniera. A qualcuno era venuto in mente di chiederci di scrivere una sceneggiatura (e probabilmente fu la stessa persona), e noi avevamo detto sì senza pensarci su due volte, come dicevamo sì a qualsiasi lavoro ci veniva offerto in quei tempi difficilissimi, in piena guerra: traduzioni, articoli, revisione di bozze, lezioni e ripetizioni (io scrissi persino un libro di ricette di cucina).

Il primo film al quale Flaiano e io lavorammo insieme non fu realizzato, anzi, fu abbandonato prima di essere portato a termine. Ma ci procurò comunque molte altre offerte, tanto che incominciammo a scherzare sulla possibilità di aprire una “Bottega dello Sceneggiatore”, divertendoci ad elencare le voci di cui ci saremmo fatti carico, stabilendo i prezzi da domandare.

- 1) Stesura treatment di almeno 70 pagg. di 30 righe a pagina (sulla base di soggetto ben strutturato di almeno 25 pagg.e dichiarazione di intenti).
- 2) Stesura di sceneggiatura completa dialoghi (partendo da treatment o scalettone):
  - a) Sceneggiatura sketch
  - b) Sceneggiatura film
  - c) Sceneggiatura documentario
- 3) Revisione:
  - a) Treatment
  - b) Di sceneggiatura tout court
  - c) Di sceneggiatura da adattare a diverso regista o interprete ecc. ecc.

Fu così insomma, che giocando, ci formammo una solida coscienza professionale.

**C'È QUALCOSA DI NUOVO? ANZI DI ANTICO...  
SUSO CECCHI D'AMICO: UN CONFRONTO GENERAZIONALE**

di Alessandro Bencivenni

Se esiste uno spartiacque generazionale fra gli sceneggiatori italiani, direi che è segnato soprattutto dal crescente interesse verso gli aspetti teorici del lavoro di scrittura, piuttosto trascurati dalla precedente generazione di sceneggiatori. Formati e decorati sul campo da tanti successi, i veterani della vecchia guardia hanno manifestato di solito una congenita diffidenza verso quella che appariva loro la pretesa di congelare in categorie schematiche il caldo fluire della loro esperienza. Anche se, come vedremo, con qualche eccezione...

Pressati dalle richieste di quanti si volevano accostare per la prima volta al lavoro, diversi grandi nomi della nostra sceneggiatura hanno finito per concedersi, pur con ritrosia e pudore, ad incontri di carattere didattico, o comunque informativo, ad uso dei più giovani: e tra di essi anche la signora d'Amico. Altri hanno addirittura firmato dei manuali di sceneggiatura, tuttavia non sarebbe appropriato considerarli testi di carattere teorico. Prendiamo ad esempio due libri celebri: *Scriviamo un film* di Age<sup>1</sup> e *Per scrivere un film* di Ugo Pirro<sup>2</sup>. Sono all'opposto come concezione e tono: minuzioso e concreto il primo quanto fantasioso e imprevedibile il secondo. Ma entrambi rifuggono dalla codificazione di regole e risultano estranei a quei modelli di struttura narrativa che si sono andati nel frattempo affermando nel mondo anglosassone.

Questi modelli sono riconducibili sostanzialmente a due filoni, non antitetici ma anzi complementari: la codificazione di un arco narrativo - o paradigma - diviso in atti e un approccio mitologico e archetipico alla costruzione del racconto. Quest'ultimo concetto trova espressione in un celebre libro, *Il viaggio dello scrittore* di Christopher Vogler<sup>3</sup>, che ha avuto il pregio di adattare al cinema e di rendere popolari ad Hollywood i principi espressi fin dagli anni Quaranta da un grande studioso di mitologia comparata e storia delle religioni: Joseph Campbell. Campbell ha codificato nel mito del Viaggio dell'Eroe il tema più persistente nella tradizione orale e nella letteratura scritta: un archetipo con infinite variazioni ma riconducibile a una forma di base universale e costante.

La codifica della struttura narrativa in atti è invece patrimonio comune di diversi teorici: da Syd Field a Robert McKee, da Linda Seger a Dara Marks. E' concepita generalmente in tre atti asimmetrici, di cui quello centrale possiede un'ampiezza

doppia rispetto agli altri due.

Il primo atto comprende la presentazione - o setup - del protagonista e mette a fuoco le sue carenze o gli elementi di conflitto che daranno poi la direzione drammatica alla storia. Si conclude con un punto di svolta nel quale il personaggio principale si trova costretto a confrontarsi con il suo nucleo drammatico: il cosiddetto risveglio dalla sua precedente situazione di stasi.

Il secondo atto descrive le difficoltà e le resistenze disseminate lungo il cammino intrapreso dal protagonista in questa nuova direzione, fino a un culmine centrale: una sorta di illuminazione nella quale il personaggio prende pienamente coscienza del proprio nuovo stato e delle sue potenzialità. Segue una sorta di euforia, dovuta alla presa di possesso di questa nuova coscienza: un periodo di grazia bruscamente interrotto alla fine del secondo atto da una svolta drammatica che minaccia di pregiudicare il raggiungimento degli obiettivi prefissati.

Il terzo atto porta questa svolta verso il suo epilogo drammatico o, al contrario, verso una sorta di catarsi e di rinascita: in ogni caso verso un culmine - o climax - che introduce la risoluzione del conflitto e l'epilogo della storia.

Se l'approccio mitologico di Campbell e di Vogler ha trovato modesto riscontro in un cinema italiano di matrice fondamentalmente realistica, le teorie sulla struttura in tre atti sono diventati invece la base dei più o meno titolati corsi didattici che hanno cominciato a proliferare nel nostro Paese su questo argomento e costituiscono ormai il pane quotidiano non solo degli sceneggiatori delle ultime generazioni ma anche degli editor e dei lettori che discutono il loro lavoro per conto dei produttori o dei network. Un pane un po' indigesto in certi casi, quando queste teorie vengono applicate in maniera ottusa e utilizzate come transenne anziché come stimoli per la creatività.

In parte per motivi anagrafici, in parte per riserve ideologiche, fatto sta che nessuno dei grandi nomi della nostra sceneggiatura ha manifestato interesse per questi modelli. Suso Cecchi d'Amico fa eccezione per diversi motivi, uno dei quali è la sua familiarità con il teatro e con la cultura anglosassone. E la parola familiarità va intesa in senso letterale, considerando che in entrambi i campi la famiglia d'Amico conta figure di intellettuali eminenti. Inutile ricordare come il padre di Suso, Emilio Cecchi, grande critico letterario e scrittore, sia stato un tramite fondamentale fra la cultura anglosassone e il nostro Paese. Il figlio di Suso, Masolino d'Amico, è ordinario di lingua e letteratura inglese, nonché eccellente traduttore di testi teatrali. E il teatro conta fra i d'Amico studiosi della levatura di Silvio, suocero di Suso, e di Alessandro. Insomma, In casa d'Amico la cultura anglosassone e l'amore per il teatro (per non parlare poi della pittura, della musica e ovviamente del cinema) sono un contagioso patrimonio familiare: e del resto la stessa Suso, all'inizio della sua carriera, si guadagnava da vivere traducendo testi teatrali dall'inglese e dal francese. Questo straordinario entourage culturale indica come Suso Cecchi d'Amico si sia trovata in una posizione eccezionale e intellettualmente privilegiata fra gli altri gran-

di sceneggiatori della sua generazione e aiuta a comprendere i motivi della sua dimestichezza con strumenti culturali ignorati o trascurati da molti pur illustri colleghi.

In una intervista diffusa sul sito internet [www.sceneggiatori.com](http://www.sceneggiatori.com), Suso osserva, a proposito dei modelli strutturali diffusisi negli ultimi anni: “E’ curioso che nei manuali americani sia tornato di voga il three act model che era alla base delle commedie americane degli anni Trenta sceneggiate da Ben Hecht. Tutto il teatro borghese dell’Ottocento e inizio Novecento era in tre atti”. E in effetti nella maggior parte delle commedie classiche in tre atti, la struttura omonima è molto evidente: il sipario cala alla fine del primo atto mostrandoci la fine della premessa della storia; alla fine del secondo atto ci mostra la fine dello sviluppo della storia; infine, nel terzo atto, si procede verso il climax e la risoluzione. Continua la d’Amico: “E alla tecnica teatrale si ispira il cinema. Un saggio della Macpherson all’inizio degli anni Quaranta studia per il film l’arco narrativo in tre tempi da rispettare anche in ogni singola scena”. Va notato a questo proposito che Jeanie Macpherson, sceneggiatrice molto attiva in America tra le due guerre, è stata uno dei modelli di riferimento di Linda Seger, che ne parla diffusamente nel suo libro *When Women Call the Shots*<sup>4</sup>.

Non si fatica a trovare eco della organizzazione strutturale in tre atti in molti film scritti da Suso Cecchi d’Amico. Un esempio classico per tutti è *Il Gattopardo* di Luchino Visconti. C’è un primo atto che comprende la presentazione del protagonista e della sua famiglia e si conclude con lo choc di fronte agli eventi politici che minacciano di sconvolgere l’ordine sociale costituito. Il secondo atto segna la difficoltà del Principe ad accettare il nuovo stato di cose fino alla scoperta che cavalcando gli eventi ne può correggere il corso (il celeberrimo se vogliamo che tutto rimanga com’è bisogna che tutto cambi). Segue un periodo di illusoria euforia nel quale il Principe crede di garantirsi la sopravvivenza come individuo ed esponente della sua classe attraverso il matrimonio tra il nipote Tancredi e la bella Angelica. Il terzo atto, occupato interamente dalla sequenza del ballo, segna l’incrinarsi di questa illusione fino al momento della prefigurazione della propria morte.

Va osservato che l’adattamento cinematografico del *Gattopardo* si discosta in maniera sostanziale dalla struttura del romanzo di Tomasi di Lampedusa, che prolunga per altri due capitoli la descrizione della morte del Principe e del declino del casato dei Salina. Il film è concepito invece secondo una struttura molto vicina a quelle promulgate nei manuali anglosassoni di sceneggiatura. L’aspetto più significativo è che tutto ciò precede cronologicamente la diffusione di questi modelli. Suso Cecchi d’Amico è arrivata insomma - se non nella teoria, certo nella prassi artistica del suo lavoro - a posizioni affini a quelle codificate in anni recenti per altre vie: attingendo direttamente (e molto in anticipo) alle fonti originarie di quelle stesse teorizzazioni: e cioè la perfetta dimestichezza col grande teatro borghese e il modello in tre atti già applicato al cinema dagli americani negli anni Trenta e Quaranta.

Un ottimo esempio di come, per una persona di grande cultura e di vero talento, il modo migliore di essere radicata nel presente sia la dimestichezza con il passato.

### Note

<sup>1</sup>Age, *Scriviamo un film*, Pratiche editrice, Parma 1990.

<sup>2</sup>Ugo Pirro, *Per scrivere un film*, Rizzoli, Milano 1982; poi Lindau, Torino 2000.

<sup>3</sup>Chris Vogler, *Il viaggio dello scrittore*, Dino Audino Editore, Roma 1997. Vedi anche: Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Guanda, Parma 2000.

<sup>4</sup>Linda Seger, *When Women Call the Shots: The Developing Power and Influence of Women in Television and Film*, Henry Holt & Company, N.J. 1996. Vedi anche: Marsha McCreadie, *The Women Who Write the Movies: from Francis Marion to Nora Ephron*, Carol Publications Group, N. J. 1994.

## **SUSO CECCHI D'AMICO. SCRIVERE CON GLI OCCHI**

A cura di Fabio Francione

### ***Mio figlio professore*** di Renato Castellani

E' il mio primo film realizzato. Il mio vero debutto però fu un film che non si fece *Avatar*, sempre di Castellani, un film che poteva avere una speranza di successo, allora andava di moda Dr. Jeckyll e Mr. Hyde. Ma i tempi erano cambiati *Avatar* non si fece e ci fu invece *Mio figlio professore* con Fabrizi, prodotto da Ponti. Fu un film di rivendicazione sociale attraverso la scuola e per me fu un'esperienza formidabile, che in sintesi mi fornì i metodi di lavoro.

### ***Vivere in pace*** di Luigi Zampa

Nello stesso periodo, sempre con Fabrizi e Ponti, allora Fabrizi faceva il bello e cattivo tempo. Era uno di quegli attori emigrati dal varietà, il varietà ucciso dal cinema. Bisognerebbe trovare qualcuno che scriva una storia di quegli attori piombati nel cinema dal varietà. Impose tutte e tre le sorelle Nava, una delle quali era la sua amante. Una era la maestrina, per tracciare i personaggi di tutte e tre dovvemmo faticare non poco.

### ***Il delitto di Giovanni Episcopo*** di Alberto Lattuada

Poi feci un altro film con Fabrizi e Ponti: *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Alberto Lattuada. Dei tre film *Vivere in pace* fu quello che ebbe successo, anche in America, era smaccatamente comico, si rideva sulla guerra per poi avere un finale tragico. Monicelli ha creato in tale direzione un genere.

### ***L'onorevole Angelina*** di Luigi Zampa

Conoscevo la Magnani, ero una sua grande ammiratrice. Avevo assistito al suo esame

finale, recitava con Paolo Stoppa, all'Accademia d'Arte Drammatica fondata da mio suocero Silvio d'Amico e l'avevo vista in teatro con Totò. Un vero delitto che nessuno abbia pensato di riprendere lo spettacolo. Poi più tardi i due s'incontrarono per Risate di Gioia di Monicelli, la Magnani aveva vinto l'Oscar con *La rosa tatuata* ed era restia a lavorare con Totò. Il film invece è molto bello. Ne *L'onorevole Angelina* ha una piccola parte anche Franco Zeffirelli. Per mostrare come allora si lavorava Zeffirelli, chiamato da Visconti a lavorare a Boboli in teatro lasciò il film e per la sua parte fu sostituito da una controfigura. Nessuno se ne accorse.

***Roma città libera*** di Marcello Pagliero

Vi lavorò mio cugino Luigi Filippo d'Amico col nome di Filippo Mercanti. Il titolo lo misero i produttori nel tentativo di richiamare il pubblico. Il primo titolo del film è di Flaiano, *La notte porta consiglio*.

***Proibito rubare*** di Luigi Comencini

E' il primo incontro con Comencini. Allora c'erano molte città dei ragazzi, dove vivevano orfani di guerra, ragazzi rimasti soli. Allora lo sceneggiatore era una presenza fissa sul set, vi stava moltissimo. C'erano attori presi dalla strada, tutto per fare economia. A Cinecittà c'erano ancora gli sfollati, tutto era fatto per necessità e non per ispirazione. Altroché il cinema-verità dei francesi. Si stava sul set perché s'interveniva direttamente sulle battute da cambiare, per sfruttare diversamente l'attore. La figura del regista non era la figura d'oggi. Quand'ero giovane andavamo pazzi per le commedie americane, ma sfido io a ricordare il nome di un solo regista, sapevamo i nomi dei film e dei protagonisti. Lavoravamo parecchio in gruppo e si sceglieva uno di noi per dare rappresentanza allo stesso, che poi era il regista. Si decideva lì chi doveva occuparsi della regia.

***Ladri di biciclette*** di Vittorio De Sica

Avevo fatto dei lavori con Zavattini, facevo spesso coppia con lui. C'era anche Amidei che però presto si ritirò perché giudicava il libro di Luigi Bartolini una "stronzata". La verità è che ad Amidei Zavattini era antipatico. Zavattini era un tipo di autore notevole che però non rende nelle sceneggiature. Dico questo non per sminuire la sua grandezza, ma anzi per rafforzarla. I letterati tendono a snobbare il cosiddetto "lavoro sui blocchi", loro impreziosiscono il lavoro attraverso il dialogo, la conversazione, le idee e le battute fulminanti che poi altri raccolgono. Così è stato

per Flaiano e per Tonino Guerra. Anche Moravia era un pessimo sceneggiatore. I letterati non potevano scrivere una sceneggiatura, un prodotto artigianale, si sentivano superiori ed ogni qualvolta lo facevano i risultati erano scarsi. Ho avuto sempre la passione dell'arco narrativo. Per *Ladri di Biciclette* s'andava a scegliere un quadro amaro per la società, una società che ha cambiato completamente colori e vive in un nuovo degrado. Allora leggo Bartolini. Non mi soddisfa ed ecco che si palesa il furto della bicicletta che muove tutto il film. Vittorio De Sica era fantastico, poteva riuscire a far recitare le pietre.

*Fabiola* di Alessandro Blasetti

Blasetti lo avevo conosciuto da ragazza. Aveva lavorato con mio padre quand'era direttore della Cines. A mio padre deve *1860* non solo per averlo prodotto, ma per tutte le indicazioni che gli diede. E' stato difficile per me lavorare con chi ti ha conosciuto da giovane, con Blasetti le cose andarono si può dire sempre bene, ma con Camerini fu tutt'altro.

*Cielo sulla palude* di Augusto Genina

Genina era un grandissimo regista, sapeva sempre quello che voleva senza averne l'aria come se il film non dovesse girarlo lui, un uomo di grandissimo mestiere. Monicelli ebbe una prima esperienza di aiuto regia in *Estasi*, dove il regista era un tipo autoritario, ombroso; successivamente fece con Genina *Lo squadrone bianco* e vide tutto il contrario: un regista accomodante, così Monicelli provò grande disprezzo. Vide i due risultati, si rese conto e capì chi doveva essere il suo modello.

*Le mura di Malapaga* di René Clement

Ho scritto il soggetto e non ho mai visto il film. Molto tempo dopo ho saputo che aveva vinto quella buffonata che è l'Oscar. Era stato fatto nell'ambito delle nascenti coproduzioni, c'era Alfredo Guarini e soprattutto la moglie Isa Miranda per la quale aveva scritto la sceneggiatura.

*Patto con il diavolo* di Luigi Chiarini

Un brutto film. Chiarini non godeva di molte simpatie, un critico scrisse "buone le pecore". *Via delle 5 lune* fu un buon successo invece per Chiarini.

*E'primavera* di Renato Castellani

Si guadagnava pochissimo a fare le sceneggiature, *E'primavera* è un film parecchio vicino a *Ladri di biciclette* ed è basato su un fatto di cronaca come tanti film d'allora. Collaboravo ancora con Zavattini e a proposito dello stesso Zavattini dicevano che era un ipnotizzatore di produttori, che affascinava i produttori andando da loro con una quindicina di pagine scritte di appunti e di altro, raccontava loro una storia e questi lo ascoltavano rapiti. Molto più tardi i figli mi dissero che aveva veramente delle doti da ipnotizzatore.

*E'più facile che un cammello ...* di Luigi Zampa

E' il film con il quale ruppi con Zavattini. In mezzo c'era anche Vitaliano Brancati che da siciliano si legò al dito lo sgarbo fatto da Zavattini nel rivendicare il film.

*Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica

*Miracolo a Milano* è un film legato a *Ladri di biciclette*, è un omaggio di De Sica a Zavattini. De Sica mantenne una promessa fatta a suo tempo, portando sullo schermo una storia alla quale Zavattini teneva molto, prima con entusiasmo poi meno. Il film è uno Zavattini, fu realizzato come sperava, era uno Zavattini ma è anche un De Sica. Alessandro Cicognini era un uomo di De Sica, era una presenza discreta, entrava in scena quando tutti uscivano.

*Due mogli sono troppe* di Antonio Pietrangeli

Pietrangeli era un medico e soprattutto un cinéphile. Anche Risi era un medico, aveva studiato medicina. Quale rapporto ci sarà tra la medicina e il cinema, forse andrebbe studiato. Nino Rota era un musicista straordinario, che però non capiva mai la trama dei film, gli facevo un po'da consulente dato che per un paio d'anni ha vissuto nella mia casa.

*Bellissima* di Luchino Visconti

E'un film come il titolo. Si era a casa da Luchino a "pulire" la sceneggiatura quando D'Angelo introdusse Walter Chiari nel film. Non era un piacere da fare a Chiari, ma era per il film. Walter Chiari in quel periodo era il n. 1, girava tre film contem-

poraneamente. Aveva un'agenda d'appuntamenti fitta, ora su un set ora su un altro. Scrissi la scena sul greto del fiume che già si girava. Chiari aveva una fama al pari di Clark Gable in America.

*Buongiorno, elefante* di Gianni Franciolini

Ancora un fatto di cronaca alla base della sceneggiatura. Non era importante se l'elefante era entrato in una casa o no. Importante era ancora una volta avere trovato un'idea sulla quale lavorare.

*Processo alla città* di Luigi Zampa

La più bella sceneggiatura, scritta con Ettore Giannini. Un grande talento di scrittore e un regista di teatro nevrotico. Si diede al cinema perché scalzato dai cicloni Strehler e Visconti, scriveva soggetti e sceneggiature bellissimi che poi non riusciva a dirigere, perché in un modo o nell'altro riusciva per il suo carattere a far saltare il film. Diego Fabbri non lavorò al film, era con Turi Vasile legato alla Dc ed era a capo della casa produzione del film, vicina naturalmente alla democrazia cristiana. Giannini non avrebbe mai scelto Amedeo Nazzari, avevamo scritto il personaggio del giudice al quale viene affidato il caso di un morto ammazzato come un uomo piccolo, ci rifacemmo all'attore americano Paul Muni. Fu scelto dalla produzione Nazzari, allora grande divo.

*Primo amore* di Alessandro Blasetti

Blasetti non era uomo di grandi letture. Il mio compito era quello di supplire a quelle letture, sceglievo i racconti da leggere dall'800 ai moderni. Il film ebbe un buon successo.

*La signora senza camelie* di Michelangelo Antonioni

Doveva essere una commedia da far ridere. Invece non lo fu, la Lollobrigida si ritirò all'ultimo momento definendolo un'immorale satira di Ponti e De Laurentiis. Dovete sapere che Antonioni, che oggi non potete più ascoltare, era un uomo spiritosissimo, ma nei film aveva la capacità di trasformare una commedia in tragedia. Il film fu una catastrofe.

***I vinti*** di Michelangelo Antonioni

*I vinti* fu un'avventura meravigliosa. Fabbri e Vasile volevano un film più internazionale. Enrico Fulchignoni allora a Parigi per conto dell'Unesco fornì una traccia parlando della ribellione giovanile, dei delitti senza senso dei giovani che non seguivano più i padri. Proprio allora a Parigi c'era stato un delitto a sangue freddo presso il Bois de Boulogne. Dovevamo girare tre episodi rispettando sia le indagini sia le carte processuali. Andammo in Inghilterra, a Nottingham, per documentarci su un altro delitto, una prostituta uccisa sempre da un ragazzo e pensammo un episodio romano. L'Unesco poi si scoprì che non c'entrava niente, il film cambiò per questioni d'età dei protagonisti, solo l'episodio inglese fu salvato ed è proprio questo il migliore. Fu un'esperienza importante per il mio lavoro, compii una vera e propria indagine ascoltando quasi tutti i protagonisti delle vicende. Giovanni Fusco era un altro musicista di grande talento, indirizzato soprattutto verso i moderni, purtroppo è morto giovane.

***Febbre di vivere*** di Claudio Gora

Il film è buono, fatto sulla scia della gioventù ribelle, un tema che veniva affacciandosi allora, non all'ordine del giorno come oggi con Erika e Omar. Noi genitori non comprendevamo più i figli. Claudio Gora era un ottimo regista.

***Il mondo le condanna*** di Gianni Franciolini

Feci con Flaiano in sei giorni la revisione di una vecchia sceneggiatura. Non ho visto il film, ho una lettera di Flaiano che mi scrive che durante un viaggio in Francia riconosce dalla locandina il film, si ferma e non entra, mantenendo la promessa di non vederlo.

***Vacanze romane*** di William Wyler

Wyler arrivò con una sceneggiatura di Ben Hecht, un mito per noi. Una brutta sceneggiatura. In realtà l'aveva scritta Dalton Trumbo che perseguitato dal maccartismo non poteva firmare copioni, così si formavano delle associazioni di nomi che coprivano chi in quel momento era in difficoltà. Conobbi tempo dopo Hecht che mi raccontò la faccenda. Il film era già avviato, era arrivato anche Peck, ma il Ministero aveva negato i permessi, infatti vi era ritratto negativamente un personaggio della polizia. Io e Flaiano avevamo un mese per mettere a punto la sceneggiatura, si sfruttava l'idea della vespa che piacque moltissimo. Quando ci chiesero il compenso

Flaiano disse che volevamo un milione per la scrittura, gli americani balzarono in piedi stupiti per la nostra richiesta, ci coprirono di elogi, parlando di amore per il lavoro e per l'arte. Flaiano allora capì di essere stato un ingenuo. Gli americani ci avevano messo a disposizione anche un ufficio, dove non andammo mai per non essere presi in giro dai nostri amici.

*Anna* di Luchino Visconti

Fu un'idea di Alfredo Guarini, il marito di Isa Miranda. Un film costruito sulla figura di Anna Magnani.

*L'allegro squadrone* di Paolo Moffa

E' un film comico di modesta fattura, non molto importante. Ed è l'unico film di Paolo Moffa, direttore di produzione della Costellazione Film della coppia Vasile-Fabbri.

*Cento anni d'amore* di Lionello De Felice

De Felice fu aiuto di Blasetti e credo che sia anche il suo solo film. *Cent'anni d'amore* fu fatto in parecchi, è un'antologia assolutamente minore.

*Il pupo* di Alessandro Blasetti

Film carino, anche se ci rimasi male quando ebbi l'occasione, qualche tempo fa, di vedere il remake fatto da un regista iraniano. Mi ci portò mia figlia Silvia e il rifacimento era stupendo.

*Senso* di Luchino Visconti

Su *Senso* si è detto già tutto e tutti ne hanno scritto. Il rammarico più grande è stato quello di non aver potuto girare la scena della battaglia con Alida Valli che la attraversa sulla sua carrozza. Era il fulcro della sceneggiatura e dell'intero film. Gualino ci disse però che si stava fuori con i soldi e la scena saltò. Per la versione inglese Luchino chiamò Tennessee Williams che portò con sé a Venezia Paul Bowles e due marocchini. Bowles poi lavorò intensamente ai dialoghi. Divenne amico di Lele, mio marito, per la sua attività di musicista. Williams scrisse però una battuta formidabi-

le, molto adatta in italiano: “Non siamo a Venezia”

***Peccato che sia una canaglia*** di Alessandro Blasetti

Abbiamo preso per lo spunto iniziale un racconto di Moravia: l’inizio, con la ragazza complice di un furto di un taxi. Anche per *Risate di gioia*, la scena del furto in chiesa è presa da un racconto dello stesso Moravia.

***Le amiche*** di Michelangelo Antonioni

Appresi la notizia del suicidio di Pavese mentre ero a Zurigo con Brancati e Zavattini per un film. Antonioni scelse il racconto di Pavese perché gli consentiva di poter ritrarre delle figure di donne, cosa che poi ha sempre fatto. La sceneggiatura cambia dal racconto. Molto bella è la scena della passeggiata in riva al mare. La De Cespedes viveva vicino Torino e subentrò a sceneggiatura fatta, intervenendo sulla caratterizzazione delle donne. Ricordo un episodio della lavorazione del film, con la troupe chiusa in albergo, prigioniera per non poter saldare il conto. Il produttore era un certo Cancellieri, un po’pazzo che poi naturalmente pagò. Gianni Di Venanzo lo consideravamo un genio della fotografia.

***Gli sbandati*** di Francesco Maselli

Una produzione avventurosa fu il primo film di Maselli, che era stato aiuto di Antonioni. Ebbe l’appoggio di Wally Toscanini. Io gli feci una revisione della sceneggiatura, una consulenza amichevole. Pratolini invece amava seriamente scrivere per il cinema. Gli piaceva moltissimo a differenza di altri scrittori con la puzza sotto il naso come Bassani e Soldati.

***Proibito*** di Mario Monicelli

Film mancato, non somiglia ad un film di Monicelli. Tratto da un brutto romanzo della Deledda, e poi Mel Ferrer non c’entrava niente, era troppo presuntuoso nella parte.

***Graziella*** di Giorgio Bianchi

Mi fu chiesto di lavorarci dalla Documento film. Sfrutta il successo di *Peccato che*

*sia una canaglia*. Allora stavamo lavorando a *Senso* e un giovane Medioli cominciava ad affilare le armi del mestiere sul set di film minori. Io non ero sul set.

***La fortuna di essere donna*** di Alessandro Blasetti

Peccato che sia un film mancato. E' la storia di un amico, Ercole Patti, e della sua fumatina ed energica ragazza che noi avevamo soprannominato "Nerone", non ho mai saputo il suo vero nome. Blasetti era un tipo fuori dal mondo, non era un autore era un regista veramente all'americana. Non era come noi che ci incontravamo al Rosati o nelle librerie e discutevamo e ci scambiavamo progetti e idee. Ma girava scene formidabili. Una recente antologia fatta dal Luce raccoglie le migliori scene girate. Per *Peccato che sia una canaglia* imponemmo con Flaiano la presenza della Loren, bellezza straordinaria che vedemmo casualmente un giorno. La imponemmo al posto della Lollobrigida e inventammo la coppia Loren-Mastroianni, proposta anche in questo film.

***La finestra sul Luna Park*** di Luigi Comencini

Tentativo carino fatto con due lire e due sconosciuti. Purtroppo quelle scelte, in un certo senso costrette, fecero perdere mordente al film.

***Kean*** di Vittorio Gassman

Con Lucignani Gassman viveva un sodalizio fortissimo. Il suo esordio cinematografico è molto teatrale, non dimenticò il retaggio di uomo di teatro. Importante fu il ruolo di Pietro Notarianni, direttore di produzione, figlio di un prefetto, uomo fantastico, vero braccio destro di Visconti e Fellini.

***Le notti bianche*** di Luchino Visconti

Voleva essere la dimostrazione, poi mancata, della possibilità di far fare a Visconti un film a basso costo. In quel periodo Luchino era accusato di fare solo film in costume e di aver abbandonato la politica. Discorsi imbecilli, erano i produttori che volevano i film in costume, che avevano un successo enorme. Poi lo spettacolo come lo faceva Visconti non lo sapeva fare nessuno. Fu la prima verifica dopo *Senso*. Piero Tosi è un costumista con la mania della perfezionismo, le sue partecipazioni erano solo per film di primo piano e non era facile accontentarlo.

*Mariti in città* di Luigi Comencini

E' una spiritosata, niente più. In un episodio c'è una breve storia autobiografica di quand'ero impiegata in gioventù al Ministero delle Corporazioni

*La sfida* di Francesco Rosi

Film che ebbe parecchie avventure, doveva essere girato in Sicilia, poi si cambiò con Napoli. Prodotto da Cristaldi con i soldi della Lux di Gualino, un uomo che iniziò col cinema per scontare una punizione. Infatti era un industriale torinese (aveva a Torino un teatro dipinto da Casorati), che messo al confino ebbe l'ordine da Mussolini in persona di investire i suoi soldi nel cinema e al sud con la Rumianca in Sicilia. Cosa che poi fece anche con grande suo divertimento. Cristaldi era un uomo colto, laureato, molto "civile", per molti anni ebbe una strana paura; aveva la paura del cosiddetto "tuffo", di gettarsi nell'impresa di fare il film, cominciava e poi iniziava a riepilogare i conti quando tutto era pronto. Fu aiutato molto dal Enzo Provenzale, un valoroso direttore di produzione.

*I soliti ignoti* di Mario Monicelli

Dopo *Le notti bianche* decidiamo di fare un film comico sfruttando le costruzioni lasciate al teatro n. 5 di Cinecittà. Chiamano Monicelli come regista minore per fare un film su *Totò che cerca casa* ed invece si fa un film su dei ladruncoli che cercano d'organizzare un furto. Dal teatro fummo cacciati per la lentezza con cui si scriveva la sceneggiatura, ma il film si fece. Non ho mai incontrato Piero Umiliani. Monicelli al contrario di Visconti aveva una concezione della musica come ultima cosa in un film. Allora la Cardinale stava con Cristaldi, io la introdussi alle buone maniere della società.

*Nella città l'inferno* di Renato Castellani

Volevamo fare un film con la Magnani utilizzata in modo diverso. Sordi è un formidabile abbetto, ho lavorato poco con lui, ma lo considero un grandissimo attore.

*Estate violenta* di Valerio Zurlini

Ho lavorato con Zurlini al suo film d'esordio molto volentieri. Era un uomo colto e scriveva molto bene, soprattutto di pittura, non tanto di letteratura.

*I magliari* di Francesco Rosi

Hanno pubblicato a Mantova la sceneggiatura, era un film a forte partecipazione napoletana. Patroni Griffi ha avuto scarsa partecipazione al film, serviva per la pulitura “napoletana” del film.

*Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti

Che dire di più, è il mio film prediletto. Perché con Luchino ne scrissi il soggetto e poi portammo il romanzo, dopo la cronaca, al cinema.

*Risate di gioia* di Mario Monicelli

Mi piace questo film, mi riporta alla giovinezza e al varietà, che ripeto andrebbe studiato più a fondo per i collegamenti che ebbe nell'immediato dopoguerra col cinema. Totò era un tipo molto particolare, era molto meridionale; dovevo partecipare alla sceneggiatura de *L'imperatore di Capri*, ma non se ne fece nulla.

*La contessa azzurra* di Claudio Gora

Gora era un ottimo regista, di gran talento, ma non gli facevano fare film; al cinema gli facevano fare solo la parte del cattivo. *La contessa azzurra* fu un'altra avventura da raccontare. Achille Lauro, oltre ad avere miliardi, aveva anche una giovane amante che voleva a tutti i costi fare il cinema. Il Comandante, che produceva il film, impose a Gora, che era disperato, la ragazza, che era pure fuori parte per le sue rotondità. Già si aveva Nazzari, un po' decaduto ma pur sempre grande attore, ma con la ragazza fu un disastro, per l'impreparazione e per le bizzesze di Lauro che pretendeva di portarla a casa quando voleva lui e addirittura impediva che si girassero scene con la ragazza vicino a Nazzari. Ad ogni modo la sequenza girata in un locale notturno d'epoca è magistrale.

*La baia di Napoli* di Martin Shavelson

Fu una ragione di guadagno e di curiosità. Potevo vedere all'opera uno dei miei idoli giovanili, Clark Gable, pur se invecchiato. Appena lo vidi rimasi male per non aver scorto le celebri fossette, ma non appena entrò in scena chiamato a gran voce dal suo agente “Come in, come in. Here's the King” ecco apparire sul suo viso ciò che lo ha reso celebre. Il film è mediocre, ma il regista era simpatico.

*I due nemici* di Guy Hamilton

Facemmo questo film con Vincenzoni, avevamo molto rispetto per Hamilton, che era il fratello di un esponente in vista del governo inglese. David Niven era un gran signore, un attore molto inglese, cioè molto teatrale e professionista. A differenza degli attori americani che erano degli autentici “stronzi”, ad eccezione di Burt Lancaster.

*Il lavoro* di Luchino Visconti  
*Renzo e Luciana* di Mario Monicelli

*Il lavoro* è preso da Maupassant. Quando col neorealismo si cominciò a fare cinema usammo la cronaca dei giornali; allora non c'era la possibilità di sfruttare i racconti di Maupassant, non era possibile ottenere l'autorizzazione per le riduzioni, non era quindi vera l'accusa che non sapevamo fare cinema d'intrattenimento. Non è vero che con un racconto ci si possa ricavare un film, ha il fiato corto e non ha il ritmo giusto per un film intero.

*Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi

Altro grande film e stupenda avventura. Per la sceneggiatura ci attenemmo ai verbali dei processi dell'epoca.

*La lepre e la tartaruga* di Alessandro Blasetti

Confesso che non lo ricordo. Ma a proposito di Monica Vitti, ad inventarne la comicità non fu Monicelli, ma Blasetti. Antonioni andò sul set per dire di non fare il film.

*Il Gattopardo* di Luchino Visconti

Cosa non si è detto su questo grandissimo film. Dirò della bella mostra allestita ad Ariccia a Maggio scorso. Molto garbata e scrupolosa.

*Gli indifferenti* di Francesco Maselli

Questo film l'avevamo scritto sulla scia del Visconti di *Senso*, con molto “colore”, su

alcune tonalità di grigio, in sceneggiatura vi erano tutte le indicazioni necessarie. Quando Citto Maselli decise di girarlo in bianco e nero tre giorni prima delle riprese, mi arrabbiavo moltissimo e dissi che bisognava rivedere la sceneggiatura. Da allora non andai più su un set.

*La bisbetica domata* di Franco Zeffirelli

Zeffirelli è un grande regista, se avesse sempre girato da storie di altri avrebbe avuto un diverso successo e ben altra considerazione.

*Lo straniero* di Luchino Visconti

Mastroianni non è Camus e l'intero film è mancato per aver voluto, anche costretti dalle indicazioni e desideri della vedova di Camus, essere aderenti al massimo al testo del romanzo. Ma il film deve essere altro.

*Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* di Luigi Comencini

Ci avevano dato un altro film, dal romanzo di Carlo Castellaneta *Notti e nebbie*. In principio Santalucia, il produttore, che aveva i diritti lo aveva affidato a Strehler; poi cambiammo tutto, stavamo lavorando febbrilmente e stancamente alle memorie francesi di Casanova. Sia io sia Comencini amiamo i "mémoires". Il film è una vera e propria saggio sulla storia del costume. Adoro la prima parte con Casanova bambino. La seconda parte ha l'errore di non articolare bene il soggetto.

*Metello* di Mauro Bolognini

Tanto ero legata a Pratolini, quanto ero insicura di Bolognini. Bolognini era fuori da quel mondo e Ranieri lo trovavo troppo borghese per la parte assegnata. Invece se la sono cavata.

*La mortadella* di Mario Monicelli

Un filmetto che sfruttava la moda degli sketch e quando si usano per un film solo sketch il risultato non può essere che debole ed inconsistente.

*Il diavolo nel cervello* di Sergio Sollima

Un film di routine. Una specie di giallo che partì però da Salgari e finì diversamente.

*Le avventure di Pinocchio* di Luigi Comencini

Delizioso, un buon lavoro. Cambiammo l'inizio collodiano con il burattino che diventa bambino, noi facemmo il contrario, dopo che gli americani ci presentarono un burattino meccanico inadatto al film.

*Amore e ginnastica* di Luigi Filippo d'Amico

Bel film, sono fiera che il cugino di mio marito abbia girato questo film. Bravo anche Capolicchio, ma io volevo per la parte Proietti, che allora recitava in un piccolo teatro del quartiere Prati e mi era stato segnalato da Gassman. Era fantastico il Proietti giovane, ma non fu scelto perché non buca lo schermo, ma nessuno ci si era applicato veramente.

*Amore amaro* di Florestano Vancini

Altro film di routine. Non c'era molta materia per fare un film. Da un racconto, lo ripeto, un film non lo fai, non riesci.

*Gruppo di famiglia in un interno* di Luchino Visconti

Sarò sempre grata a Lancaster per quello che ha fatto per Luchino. L'ha aiutato in tutto. Luchino era un grande ammiratore di Mina, in casa aveva l'intera collezione dei suoi dischi.

*Prete fai un miracolo* di Mario Chiari

Film velleitario, Chiari era uno scenografo geniale, bastano i film fatti con Visconti a dimostrarlo. Ma aveva un gran desiderio di girare un film, il carattere geniale e furioso però l'ha tradito. Chiari era un fervente antifascista, fu catturato da Koch e spedito in prigione. Blasetti l'andò a trovare, ma rimase annichilito quando si trovarono di fronte l'uno all'altro. Chiari non rispondeva alle domande dell'amico preoc-

cupato della sua salute.

***Caro Michele*** di Mario Monicelli

Adoro *Caro Michele*. Quando mi chiedevano di scrivere un romanzo, io rispondevo c'è già la Ginzburg che li scrive per me.

***Cuore*** di Luigi Comencini

Che bisogno c'è di rifare le cose già fatte. Che bisogno c'è di rifare Giamburrasca oggi, quando nei magazzini c'è il piccolo capolavoro della Wertmuller con le bellissime musiche di Nino Rota.

***Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*** di Mario Monicelli

Film rovinato dagli scenografi. Ha però delle belle immagini.

***Le due vite di Mattia Pascal*** di Mario Monicelli

Non piacque agli eredi di Pirandello ed anche a Cannes non ebbe soddisfazioni.

***I soliti ignoti vent'anni dopo*** di Amanzio Todini

Unica regia per un aiuto di Monicelli. Purtroppo Todini non ha il registro del comico, un po' come Antonioni per *La signora senza camelie*. Il comico non puoi inventarlo, è un dono naturale. Corbucci era un modesto regista, ma sul comico ci sapeva fare, aveva il ritmo per le battute.

***Speriamo che sia femmina*** di Mario Monicelli

Con Pinelli siamo grandi amici, va per i novantadue anni e qualche mese fa dovevano festeggiarlo a Napoli. Chiamarono me, Monicelli e De Bernardi per la festa. Stavamo per andare quando Pinelli ci disse che non ci andava: una festa senza il festeggiato. In compenso girarono a casa, e con tutti e quattro, un documentario, la troupe mi ridusse la casa in modo indecente.

***La storia*** di Luigi Comencini

Una bella sceneggiatura per un film grandemente mancato. Forse ci furono incidenti di produzione e, caso unico, Comencini che sbaglia bambino e la Cardinale fuori ruolo. Ma si sa le esigenze televisive su tutto.

***L'inchiesta*** di Damiano Damiani

Quella che si vede è la terza versione che non mi piace. Il film ha una storia lunga ed è di grande dolore per me. Feci la sceneggiatura con Flaiano. La storia passò di mano in mano, prima con Zeffirelli, poi con Carlo Tuzii. Ci fu anche Zurlini che intervenne spostando l'attenzione dai vangeli a San Paolo. Ma non se ne fece nulla fino ad arrivare a Damiani che la fece a modo suo.

***Oci Ciornie*** di Nikita Mikalkov

Una delizia, un'avventura con mia figlia Silvia e con Mastroianni. Tutti e due volevano fare un film con Mikalkov, autentico incantatore di serpenti e il film si fece con grandi risultati.

***Stradivari*** di Giacomo Battiato

Anthony Quinn non era un attore intelligente, era una primadonna, non gli piaceva la figura dell'artigiano, ciò che Stradivari era in fin dei conti e non un artista come credeva lui. Il film deviò ed anche un regista molto bravo come Battiato lo seguì, d'altronde aveva molta meno autorità di Quinn.

***La moglie ingenua e il marito malato*** di Mario Monicelli

Film tratto da Achille Campanile. Ricordo ancor oggi quando vidi per la prima volta Campanile, ricordo anche il posto: a Querciarella nell'estate del '29. Allora stava con la figlia di Mascagni, che vidi una volta già vecchio e in divisa fascista montare la guardia a Palazzo delle Esposizioni.

***Rossini, Rossini*** di Mario Monicelli

Mi devono spiegare che fine ha fatto questo film; pochissimo visto, fu ritirato dai

produttori con scuse del tipo che non pagarono l'Enpals agli attori. Ed invece è, meglio sarebbe un film bellissimo per la televisione, molto educativo, con un grande Noiret.

*La fine è nota* di Cristina Comencini

Bella sceneggiatura e Cristina Comencini è molto brava. La storia si sente che non è italiana, per questo si doveva rafforzare la connotazione regionale: la Sardegna e Roma. Ma c'era la moda dei primi piani, dei dettagli, e quando l'andai a vedere ci rimasi malissimo, lo stile non si prestava alla storia.

*Il mio viaggio in Italia* di Martin Scorsese

Un grandissimo film, iniziato ben sei anni fa. Nella sceneggiatura iniziale c'erano citazioni allusive sui film che sarebbero stati montati. Scorsese invece, con un lavoro durissimo, ha voluto nuovamente raccontare le lunghe sequenze scegliendole da un punto di vista comprensibile anche dal pubblico americano, inserendovi un commento a tratti biografico, dalle immagini di Little Italy alla Sicilia fino a *Il Gattopardo*, luoghi da dove i genitori erano vissuti. Tutto ampiamente illustrato da grandi sequenze, un modo stupendo per omaggiare il cinema italiano.

(Dichiarazioni rilasciate nei giorni 11, 12, 20 e 21 dicembre 2001).