

RASSEGNA DEL FILM

MESE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA

ANNO II

12

MARZO
1953

Spedizione in Abbonamento Postale - Gruppo III

UN NUMERO L. 200

COME NON HO FATTO

ITALIA MIA

i film proibiti



I "film proibiti", i film che non sono stati fatti, o che sono stati fatti alterando le intenzioni degli autori. Censura, pressioni politiche, ostilità o incomprensione dei produttori, ragioni economiche sono sempre all'agguato per stroncare le iniziative serie ed oneste, per impedire che il cinema sia, non sporadicamente ma sempre — in ogni caso e in tutti i paesi — una manifestazione di civiltà. Come ciò avvenga e perchè ciò avvenga, cercheremo di scoprire, con una serie di esempi pratici: le vicende dei "film proibiti", in questa o in quella nazione, oggi come ieri, dovunque le potremo rintracciare sulla base di dichiarazioni e di documenti sicuri. Ci è sembrato quanto mai promettente e significativo poter iniziare la serie con la storia di « Italia mia »: un'idea di Cesare Zavattini che ancor oggi attende il regista che voglia e possa realizzarla. Zavattini stesso ha accettato di raccontarci le vicende di questo film che — come egli dice — « dovrà pur essere fatto ». Noi le riferiamo come le abbiamo raccolte dalla sua voce, corredandole con numerosi e interessanti documenti che egli ci ha concesso di pubblicare. L'intervista si dividerà in due lunghe parti: nella prima (« Come non ho fatto Italia mia ») sono raccontate le vicissitudini del progetto, dal giorno della prima elaborazione sino ai contatti con Roberto Rossellini; nella seconda (« Come spero di fare Italia mia ») si racconteranno le fasi successive di questa incredibile storia, da quando risultò impossibile un accordo con il regista di « Roma città aperta » alla situazione in cui ora si trova quell'idea di quattro paginette stese nel 1951.

■ La prima idea di questo film — una serie di episodi di vita quotidiana del popolo italiano dal 1900 al 1950 — mi è venuta nella primavera del 1951. La esposi, nella sua schematicità, al produttore Graetz e a sua moglie nella loro villa sull'Appia antica. Subito dopo modificai l'idea originaria limitando quel periodo dall'ultima guerra a oggi.

In quei giorni De Sica ed io stavamo studiando quale film fare dopo Umberto D. ed eravamo fermi al progetto di un film con tre miei sketches e cioè: « La conferenza » (una mia vecchia idea che avevamo sottoposto a Montgomery Clift venuto apposta dalla America per poter girare un film sotto la direzione di De Sica); « Il cappotto 1951 » (un uomo esce di casa con il cappotto nuovo. Da una finestra gli tirano addosso un pomodoro. Fuori di sè, si mette in testa di scoprire il colpevole. Lunghe ricerche nel grande casamento da cui proviene il proiettile. Alla fine scopre che il pomodoro gliel'ha tirato un bambino. Ma neppure il bimbo sa spiegargliene il motivo. Probabilmente glielo ha tirato per una serie di ragioni ancestrali: ragioni di chi il cappotto non ce l'ha); « Primo amore » (un appuntamento tra due ragazzi sui diciotto anni nel cuore della città).

Quando raccontai a De Sica « Italia mia », egli se n'entusiasmò e firmò subito il contratto. Nel settembre del 1951 depositavo le quattro paginette che contenevano l'abbozzo del soggetto sino a quel momento e che qui riproduco insieme con una lettera da me scritta in proposito a De Sica, verso la fine di ottobre, da Chianciano dove ero andato a trascorrere un periodo di riposo. Ma intanto avevo continuato a pensare a « Italia mia » e questa lettera ne costituisce, in un certo senso, una nuova elaborazione.

la prima idea in quattro paginette

Il soggetto comincia con un icastico episodio di guerra. Un contadino mitragliato da un aeroplano mentre lavora un campo. Solo una grossa quercia può ripararlo. Ma la tenacia del nemico è bestiale: l'aeroplano va e ritorna, va e ritorna, mitraglia l'albero ripetutamente, sin che, visto vano il suo lungo tentativo, scompare per sempre. Il contadino riprende il suo lavoro.

Poi la guerra è finita. Un coro romagnolo con i primi piani delle facce dei cantori separa il primo episodio dal seguente. Saranno sempre dei cori, ora di una regione ora di un'altra, che separeranno anche i futuri episodi. Ecco il Po con le sue larghe rive, i barcaioi, i boscaioli, i terrazzieri che attraversano lunghi tratti con le *decauilles*. Li seguiamo nel lavoro come facessimo un documentario. Scegliamo i gesti e le parole che meglio rivelano la loro natura parca e paziente. Poi montano sulle biciclette, appena suona l'ora della fine del lavoro; e lenti, tutti insieme, rientrano in paese. Uno si ferma davanti al banco di un cocomeraio gremito di gente e compra una fetta del frutto. La mangia adagio, con avidità. È felice. Vorrebbe comprarne una seconda, esita, guarda i soldi che ha in tasca, finisce col non comprarla. Rimonta sulla bicicletta, si allontana voltandosi una volta, come un bue, a guardare le belle fette che il venditore sta tagliando da una cocomera nuova.

Ancora canti, poi un irrompere di fanciulli che stanno giuocando in mezzo a una strada con un pallone. Sono ragazzi del popolo, giuocano con una passione sfrenata. Vediamo a una a una quelle facce, seguiamo i loro minimi atti, udiamo le loro grida, le imprecazioni. Si picchiano fra loro, riprendono il giuoco, mai partita viene fotografata con tanta fedeltà come questa. Un bambino piagnucola in un angolo perchè i suoi compagni lo hanno messo fuori: dicono che non sa giocare. La madre interviene e vuole imporre suo figlio nella partita, lo obbliga a calciare il pallone. Gli altri si oppongono, la madre si infuria e picchia uno dei bam-

bini; arriva la madre di questo e fra le due si accende una lite che dilaga. Intervengono altre madri. Queste madri si sono affacciate agli usci, alle finestre, pronte a difendere i figli come delle lupe; poi dopo aver visto che non si trattava del loro si sono ritirate come nella tana.

Ecco altre madri italiane: una vecchia con un figlio vecchio, una giovanetta col suo neonato; venti trenta madri coi figli negli atteggiamenti più tipici della loro missione di madri. Ora vengono avanti quelli che fanno duri mestieri, quelli che mangiano pane e acqua. Ecco nella stessa ora in luoghi diversi i comuni pensieri degli umili. Ecco una conversazione di operai in un'officina, il loro ragionare calmo e profondo sopra un giusto sciopero che devono preparare; ecco dieci, venti persone che si confessano, udiamo le loro parole mormorate al prete; ecco una processione con le grida dei desideri di tutta la gente che segue l'immagine sacra; ecco il suono del corno in un paese sperduto che chiama gli analfabeti all'ora di scuola; ecco la domenica degli operai e il loro risveglio il lunedì.

A separazione di questo episodio dal seguente risuona una scarica di fucileria. È un battaglione di soldati che sta facendo esercitazioni di tiro. Poi c'è il riposo: un soldato nel silenzio della camerata sottovoce detta una lettera a casa al suo vicino di brando; è analfabeta e soffre di questo; egli fa fatica a dettare, la piena del sentimento è tale che non riesce a esprimersi, l'altro cerca di aiutarlo, sono entrambi in preda all'immaginazione; così a poco a poco questa prima lettera del coscritto, in cui lui dovrebbe dare le prime notizie del contatto con la città, diventa uno straordinario elenco di cose sognate più che reali.

Il film continua a snodarsi attraverso una serie di episodi o di momenti, in luoghi diversi senza neppur bisogno di nominarli. E sempre l'Italia, sono sempre gli italiani i protagonisti. Da due ragazzi colti dieci minuti prima di un loro convegno amoroso, il primo,

e che vediamo alternativamente durante l'ansioso prepararsi a questo convegno nel seno della famiglia l'una e dell'ufficio l'altro, passiamo al ritratto di una famiglia italiana come lo farebbe un documentarista; a momenti di partenza e di arrivo nelle grandi stazioni, nelle piccole stazioni, nei porti; da un ballo popolare sulle strade della pianura a una lite di poveri in un grande casamento popolare; ai muratori che costruiscono una casa, colti nel momento in cui dal riposo passano alla ripresa del lavoro, colle loro parole,

i loro atti minimi e il mondo che hanno intorno.

Tutto ciò si svolge dagli ultimi giorni della guerra a oggi. Vediamo la guerra nell'episodio iniziale, poi la fine della guerra, la ripresa del lavoro, di nuovo la paura della guerra, la speranza della pace, soprattutto identificata nell'anno in cui siamo. Una speranza così naturale, larga e umana da riuscire a essere la speranza dell'uomo oltre che degli italiani.

incontro con il regista: lettera a de sica

Caro De Sica,

dunque, ti dissi un paio di mesi fa che dovevo farti una proposta un po' pazza e che forse non avrei avuto il coraggio di fartela. Si trattava infatti de « Il giro del mondo ». Non metterti a ridere e ascoltami con tutta la buona volontà possibile. Vedrai che in ogni caso il discorso sarà utile anche nei confronti di « Italia mia ».

Tu sai che si può fare il giro del mondo in pochi giorni con gli aeroplani. Noi ci si impiegherebbe circa tre mesi dovendoci fermare qua e là per una quindicina di tappe principali. Dopo i tre mesi torneremmo con alcune migliaia di metri di pellicola da montare.

Prima ancora che ti spieghi meglio, avrai senza dubbio capito che sono sempre sulle piste della mia vecchia idea di un viaggio « Roma-Napoli e ritorno » che avrei voluto fare subito dopo la guerra; e sulle piste del « Viaggio in America » che tu condividesti con entusiasmo appena te ne parlai. Mi pare che sia sempre più il momento per un film di questo genere, un film senza copione, ma che si crei di volta in volta immediatamente per mezzo dei nostri orecchi e dei nostri occhi a contatto diretto con la realtà (questo è il vero destino del neo-realismo, secondo me). I fatti ci sono, bisogna andare a scegliere e a cogliere nel momento in cui succedono. Qualche volta, però, dovremo provarci, inscenarli; ma sempre nell'ordine del tema da svolgere. Quale sarà questo tema da svolgere?

Due italiani, un regista e uno scrittore, hanno pensato, in questo momento, così duro per la storia dell'uomo, di fare il giro del mondo, come giornalisti, come reporters, per vedere e ascoltare uomini bianchi gialli rossi e neri, ritrarli nella loro vita quotidiana. Questi due italiani credono nell'unità del mondo, credono cioè che la sola misura possibile del mondo sia l'uomo sotto qualsiasi parallelo o meridiano. L'uomo che ama, che soffre, che sogna, che ha fame, sete, che fa l'amore, nasce, cresce, fa figli, muore e domanda la solidarietà degli altri.

Non ci interesseranno le manifestazioni differenziali ma quelle che mostreranno come sotto usi e costumi diversi ci sono nell'uomo le stesse esigenze fondamentali di vita. Questo film vuole essere semplicemente l'invito a considerare ogni uomo simile a ogni altro uomo. Con questa carta geografica, costruita secondo il suddetto sentimento, Bombay non sarà più una parola astratta o favolosa, ma un luogo dove dei bambini muoiono di fame o un uomo prega il suo Dio domandando delle cose precise o una fanciulla aspetta il suo fidanzato o un operaio ha il problema delle scarpe. Sarà la voce dello speaker, funzionale come in pochi altri casi, la voce del regista insomma, a guidare lo spettatore durante il viaggio così libero, così pieno di imprevisti, di ricordi, di similitudini o di contrasti. Ecc.

Potremo consumare cento metri di pellicola con una vecchia incontrata sulle rive del Baltico e solo venti metri a Parigi. Potremo

— ecco un caso di intervento nostro nei fatti, di provocazione dei fatti — raccogliere in una piazza tutte le madri di un piccolo paese del Giappone e conversare con loro. Potremo mettere insieme quattro o cinque bambini di nazioni diverse, a Tunisi, per esempio, e stare lì a osservare che cosa fanno nel recinto in cui li abbiamo messi questi bambini bianchi neri gialli che non si conoscono, che parlano lingue diverse, ecc. Potremo vedere la fame al nord, al sud, all'est e all'ovest, e come gridi di dolore vengano da tutte le parti del mondo con parole diverse ma identici nelle loro istanze. Potremo vedere come le speranze degli umili siano uguali in tutto il mondo: gli umili sono bisognosi di giustizia, di pane, di lavoro, di solidarietà.

Ed ora lasciamo da parte « Il giro del mondo » che considero un'idea decaduta rispetto a « Italia mia ». Però mi è stata utilissima.

Infatti mi sono detto: perchè non usare la formula « Il giro del mondo » per « Italia mia »?

In altre parole, noi due dopo una ragionevole preparazione a tavolino e addirittura qualche assaggio con la macchina non lontano da Roma, perchè non partiamo per un viaggio di tre mesi attraverso l'Italia? Torneremo a Roma con alcune migliaia di metri di pellicola da montare. Quale sarebbe in questo caso l'idea direttrice di marcia?

Sarebbe quella di far vedere l'umile Italia: quella che ha la sua forza nella famiglia, nel lavoro, nella speranza. Ma faremo vedere anche le sue passioni, possiamo dire i suoi difetti. Malgrado gli usi ed i costumi diversi, che avranno tanta efficacia spettacolare nel film, dovrebbe uscire un ritratto unitario dell'italiano e dell'Italia (alla quale il titolo del film dichiara il nostro amore).

Capiteremo in un paesino di cui forse poche centinaia di persone sanno il nome. Ci fermeremo pochi minuti. Voglio dire che apparirà come se ci fossimo fermati pochi minuti; invece ci fermeremo il tempo necessario per mettere insieme quei pochi minuti di pellicola. (Più che il film degli "episodi" sarà il film dei "momenti". Coghieremo più momenti che episodi, proprio come se attraversassimo l'Italia su un'automobile. Anche

un breve dialogo scambiato in un minuto di sosta con un cantoniere lungo una strada qualsiasi può avere valore drammatico pertinente al quadro che vogliamo dare). All'alba risuona il corno che chiama gli analfabeti a scuola, contadini di tutte le età che prima di cominciare il lavoro nei campi vanno un'ora a scuola. In un altro paese vediamo un matrimonio. In un altro quelli che partono per il Venezuela; in un altro ancora la nascita di un bambino (ci fermeremo in un luogo dove una donna sta per partorire, aspetteremo che partorisca, prenderemo tutto minutamente, e dal nostro punto di vista); in un altro dei contadini che occupano la terra; nel nord uno sciopero legittimo (anche di questi fatti noi non coglieremo i lati cosiddetti politici ma quelli più umani); nel sud un'alluvione; i cacciatori e i pescatori di frodo, perchè vogliono mangiare (solo così possono mangiare), nel Delta padano. E poi scorci di cronaca, dei più significativi, dal prete sequestrato dai suoi parrocchiani per amore, a quella comunità di don Zenò dove ci sono gli altoparlanti sui campanili che trasmettono canzoni mentre i contadini lavorano nei campi; al piccolo paese dove i bambini venerano la memoria di un indiano ucciso dai tedeschi, venerazione fantastica e gentile. (Dovrò scorrere i giornali dal dopoguerra in poi per trovarvi alcuni suggerimenti, fatti di cronaca in apparenza minori, accaduti nelle varie parti d'Italia dal dopoguerra ad oggi. Perchè il film avrà questo decorso di tempo — dalla fine della guerra ad oggi — riallacciandosi al passato appunto attraverso i ricordi, le ricostruzioni, in qualche momento fugaci, sintetiche, in altri più diffuse, fatte dalla gente che incontreremo o scaturite dai luoghi stessi. Per es. la tua voce dirà: « ... e ora entriamo nel paese di... Qui — ricordate? — una madre ecc. ecc. » e noi vediamo ripetersi nel suo punto culminante, la scena proprio lì nel luogo dove accadde). Così si alterneranno momenti lunghi a momenti brevissimi, momenti lirici a momenti descrittivi, a momenti drammatici, momenti provocati a momenti veramente carpi alla realtà, sempre sul filo di questa voce che discretamente accompagna l'italiano e non solo l'italiano a scoprire i sentimenti

e i luoghi degli italiani. Il montaggio dovrà essere serrato e sorprendente, è ovvio; l'enorme varietà della materia, la varietà dei luoghi, delle persone, degli argomenti, delle favelle e suoni e canti, è tale che dipenderà solo dalla nostra capacità riuscirci o no.

Qualche volta partiremo con un obiettivo preciso. Mettiamo: visita ai minatori dell'Amiata; oppure l'ora del pranzo in una famiglia di contadini del Cassinese; oppure cinque minuti con un mendicante a Roma; oppure tre minuti in un botteghino del lotto a Napoli pedinando poi per altri tre minuti uno di quelli che hanno giocato; oppure a Monsummano dove si può riprendere una delle immagini più fantastiche (e umoristiche insieme — è certo che faremo sorridere assai spesso), cioè la gente che viene via dalle grotte sudatorie avvolta in accappatoi lungo una stradetta che sembra l'inferno; ma quante volte gireremo per una campagna o converseremo con della gente in un'osteria alla ricerca di qualche cosa che ci ispiri magari cinquanta metri di pellicola. E questo sarà bellissimo, sarà forse la parte più bella e più reale della preparazione del film e del film stesso.

Sono arrivato a proporti quanto sopra, cioè questa nuova forma di «Italia mia» attraverso laboriose rimuginazioni. Ti raccontai il film nella sua forma originaria quel giorno che ero a letto indisposto. Da allora ho continuato a ragionarci su e mi pare di aver fatto un serio passo avanti con la nuova formula. In questa formula ci possiamo calare dentro tutti i sentimenti e tutta l'esperienza che abbiamo a tutt'oggi.

Un lontano riferimento a questo tipo di

film può trovarsi in «Strange Victory», un film antirazziale che hanno fatto gli americani, ma che è stato messo al bando perchè di origine un po' comunista. Dico lontano, e potrei dire *sideralmente* lontano. Ma cercando qualche precedente in quello che è stato fatto, non trovo neanche un fotogramma; trovo solo questo remoto accostamento a «Strange Victory» per quel tanto di documentario e di immaginativo mescolato che c'era, al fine di dimostrare che i negri e gli ebrei hanno fatto la guerra con la promessa che finiva la lotta razziale mentre invece gli americani continuano a considerare i negri e specialmente gli ebrei, che tuttavia hanno combattuto vicino a loro, come qualcosa di inferiore.

Il nostro non è un film politico; non abbiamo nessuna tesi da dimostrare politicamente. È un incontro con uomini con donne con bambini con vecchi e con paesi per dimostrare con la libertà della poesia (se questa poesia ce l'abbiamo) la ricchezza del materiale umano a disposizione in Italia, e come questo materiale umano attesti sempre volontà di vita, implicitamente o esplicitamente costruttiva.

Leggi questo letterone e poi pensaci su e quando ci vedremo alla fine del mese mi dirai le tue impressioni. Per fortuna, qualunque situazione prendiamo, il tempo necessario per fare le cose assennatamente ce lo abbiamo. Resisterò a tutti gli altri allettamenti perchè «Italia mia» continua a essere il mio numero uno, voglio dire *la cosa che più mi sta a cuore e il massimo che io potrò fare*. Ti saluto caramente, arrivederci presto. Tuo Zavattini.

Poco dopo aver scritto questa lettera tornavo a Roma. Dapprima con un comunicato ufficiale all'Ansa, e poi, nei primi giorni di dicembre, con un'intervista concessa a Festa Campanile e pubblicata su La Fiera letteraria e sul Momento confermando l'intenzione di fare «Italia mia», e spiegavo le idee e i sentimenti che mi avevano spinto ad elaborare un soggetto del genere. Credo che sia importante stabilire con esattezza quale era il punto di partenza, per vedere poi quale senso abbiano avuto le rielaborazioni e le aggiunte fatte in seguito. Più tardi il progetto, come vedremo, passò dalle mani di De Sica a quelle di Rossellini, e poi tornò nuovamente a me: ogni volta l'idea iniziale si arricchiva o si trasformava, ed ora non mi riesce facile rintracciarla nella sua forma originaria. Ma proverò, riallacciandomi alle cose raccontate in quella prima intervista. Io allora dicevo che «Italia mia» voleva essere l'esperimento di un cinema che avesse riguardo delle cose di cui viviamo e non tenesse conto della nostra immaginazione di

autori, che è sempre un poco una "torre di avorio". Volevo che le cose stesse divenissero soggetto, perchè solo così mi sembrava che un autore cinematografico potesse veramente udire "il grido della realtà". Queste idee io le condivido ancor oggi; anzi direi che esse mi appaiono ancora più giuste, dopo tutte le vicissitudini che ha subito il mio progetto. Anche oggi come allora, posso dire di aver una tale fiducia nell'intelligibilità delle argomentazioni poetiche morali e sociali della realtà, e nelle sue possibilità di comunicazione, che ritengo essere la realtà il massimo di spettacolo che vorrei realizzare. Ed oggi appunto sono alla ricerca di una possibilità pratica che mi consenta di fare questo esperimento, e di constatare se quella mia idea, di due anni fa e di oggi, resiste dinanzi alla concreta realtà dei fatti. Allora dicevo che avrei voluto andare da un uomo e dirgli: «Ecco una sedia; siediti e guarda quello che c'è». Intendevo con questo ridurre al minimo lo spazio tra la vita e lo spettacolo, perchè la vita ha già un suo poetico moto e una sua meravigliosa energia. E di un'altra cosa oggi mi sembra di essere ancor più convinto di quanto non lo fossi ieri: della esigenza morale che giustifica questo mio tentativo. Il tempo sempre più mi dimostra che noi non ci amiamo perchè non ci conosciamo abbastanza. La mancanza di solidarietà deriva proprio da una mancanza di conoscenza: per questo sono più che mai deciso a non diffondere la conoscenza di quel mondo fittizio che nasce dall'immaginazione dell'autore e di favorire invece la conoscenza del mondo reale. Verrà il momento in cui andremo a vedere che cosa fa un uomo nelle sue più minute azioni quotidiane, e metteremo in questo lo stesso interesse che una volta mettevamo nell'andare a vedere i drammi greci. Con lo stesso criterio con cui mi ostino oggi a voler fare, nonostante tutte le difficoltà, un film sull'Italia, domani potrà fare un film su una città, poi uno su un paese, su un uomo, su un momento della vita di un uomo. Resta naturalmente il problema della scelta: può interessare di più lo "spettacolo" di un uomo che quello di un altro, e nello stesso uomo vi sono periodi e azioni che hanno maggiore interesse di altri. Il problema è appunto quello di scegliere le cose badando a non interferire nella realtà con quanto di astratto arbitrio c'è nella nostra immaginazione.

A quell'epoca — dicembre 1951 — sentivo di essere pienamente compreso da De Sica. In dieci anni di collaborazione avevo avuto la misura precisa delle sue capacità e della sua acutissima sensibilità. Inoltre la sua forza nel fare entrare nello schermo chiunque, anche non attore, mi sembrava una garanzia di più. Potevo dire allora che «Italia mia» rappresentava per noi il film di maggiore impegno e responsabilità. La cosa era già a buon punto: De Sica ed io stavamo per iniziare la lavorazione, ed eravamo intesi che saremmo partiti alla fine di febbraio per il nostro viaggio. Fu allora che scoppiò la bomba — chiamiamola così — di un altro viaggio: quello di De Sica in America. In quell'occasione egli mi telefonò per comunicarmi che gli avevano proposto di girare un film negli Stati Uniti e per chiedermi che cosa ne pensassi. Risposi che mi sarebbe dispiaciuto mettere da parte, almeno per il momento, «Italia mia», ed aggiunsi che, d'altra parte, tutto dipendeva dal film che avremmo dovuto fare per gli americani. E gli riparlai del diario americano che mi pareva la sola cosa possibile per noi.

Il mio viaggio americano andò invece in fumo. E non è qui il caso di stare a fare la storia di questo mancato viaggio. De Sica era nel frattempo partito e, mentre aspettavo gli eventi, dopo circa un mese di permanenza negli Stati Uniti, mi liberò dall'impegno che avevo con lui per «Italia mia».

Immediatamente dopo, Rossellini espresse il desiderio di fare un film con me. La cosa mi colmò di gioia per la grande, antica stima che io avevo di questo regista a cui tutto il nostro cinema deve qualche cosa, e gli proposi «Italia mia». L'entusiasmo di Rossellini fu il più pronto e il migliore che si potesse desiderare. Rossellini mi pareva l'uomo ideale per un film di questo genere e, sin dal primo colloquio, ci comprendemmo benissimo. Alfredo Guarini assistè al primo incontro fra me e Rossellini, in cui confermò la nostra collaborazione per «Italia mia». Guarini doveva essere con

Rossellini il coproduttore del film, ma poi la cosa casò subito perchè Rossellini aveva impegni precisi con Ponti; e allora subentrò Ponti. Con Ponti avemmo immediatamente un incontro a casa mia, presente Rossellini; io esposi a Ponti l'idea, Ponti la comprese subito e da quel momento cominciai ad aspettare il contratto. Ponti avrebbe voluto una mia partecipazione stretta durante tutto il film, poichè aveva capito che non si trattava unicamente di un testo e tutto era finito, ma della necessità di una partecipazione continua, dal principio alla fine. Ponti in presenza di Rossellini parlò addirittura di regia, al che io risposi che non era neppur possibile pensarlo dato che c'era una personalità come Rossellini; mi mettevo però a loro disposizione come un buon soldato sino al montaggio, poichè se c'era un film dove il montaggio diventava momento costitutivo e addirittura creativo del film era proprio questo. Ma il montaggio è per me, sempre, la continuazione, il completamento della sceneggiatura.

Ed ecco che il 15 aprile — siamo ora nel 1952 — depositavo queste sei altre paginette, nelle quali soprattutto mi ero preoccupato di illustrare la necessità del viaggio come fase di sceneggiatura del film.

quando preparavo il viaggio con rossellini

È un film che chiede di essere un caldo, sincero invito a conoscere il proprio paese; che si rivelerà attraverso fatti colti mentre avvengono, fatti del passato recente ricostruiti e anche fatti provocati dall'autore durante il suo incontro con la realtà schietta. Questi fatti costituiranno gli innumeri momenti del film. Sarà appunto una somma di momenti (e tragici e drammatici e comici ecc.), di momenti, non episodi, momenti brevi e brevissimi colti, incontrati nelle varie parti d'Italia lungo il giro delle stagioni: un anno di vita, quindi, dell'Italia.

Vedremo così, tanto per esemplificare: un uomo che prega; una fanciulla che aspetta il fidanzato; persone che non si conoscono, di differenti paesi ad es., messe insieme dall'autore per osservarne le reazioni su un dato argomento; un cantoniere che parla con l'autore che l'ha incontrato per via; le fasi di una nascita; un pranzo di contadini nel Casinese; la festa del Redentore a Venezia o di Piedigrotta a Napoli seguendo le vicende più feriali di una o due persone che partecipano alla festa; l'amore di due adolescenti; il passaggio della frontiera di alcune ragazze che vanno in Svizzera a fare le domestiche; potremo vedere un attore nel suo aspetto di popolano, e ugualmente potremo osservare tale stesso aspetto in un Fausto Coppi fino ad arrivare a un Padre Pio da Pietralcina, ecc.

I fatti debbono obbedire alla necessità di

essere rappresentati con rapidità, simultaneità ed estensione nel tempo e nello spazio in funzione precisa del tentativo — continuato con ogni fatto susseguente — di dare sinteticamente il senso di un paese o di un uomo; cogliendo quelle immagini che svelano il lato umano del nostro popolo.

È un film radicalmente senza soggetto, tranne l'ovvia direttrice di marcia che appare da queste righe. È un film che trova la sua realizzazione in loco, in base alla capacità di chi vi pone mano, in base alle sue capacità narrative, di comprensione di questa Italia vista toccata constatata e non preconcetta, cioè in base alle capacità di vivere veramente a contatto con la gente, per ottenerne un motivo, un gesto o anche meno, valido a partecipare alla composizione della gamma.

Infine, la capacità di sintesi creativa di tutto questo enorme materiale, e vario (luoghi persone argomenti favelle suoni canti), si compirà col montaggio. Sarà il montaggio proprio che dovrà cucire tutto insieme in maniera serrata, sorprendente e unitaria (unitaria anche nel senso, qui, di unificatrice). E questo tutto che ne risulterà dovrà mostrare, tramite l'incontro con donne bambini vecchi e paesi, la ricchezza del materiale umano a disposizione in Italia e come questo materiale umano attesti sempre spontanea volontà di vita.

L'autore per realizzare questo film crede necessario fare un viaggio attraverso l'Italia della durata di due o tre mesi. Durante questo viaggio egli avrà gli incontri con la realtà che costituiranno la materia del film. In altre parole il viaggio va considerato come il periodo vero e proprio della sceneggiatura. Bisognerà che l'autore faccia il viaggio in automobile servendosi qualche volta anche di altri mezzi, dal treno alla filovia, alla corriera, in quanto siano elementi di studio per il film.

Con l'autore dovranno andare prima di tutto un segretario di produzione che prenda tutti gli appunti e tutti gli accordi necessari per la ricostruzione in sede di film di quei momenti giudicati degni di racconto. Ci dovrà essere anche un operatore con una macchina da documentario per prendere quelle occasioni che si potranno presentare strada facendo e che potranno essere riprese senza una *troupe*, cioè prese come fosse la Incom. La Casa che farà il film pertanto dovrebbe mettere a disposizione dell'autore l'automobile con l'autista e con l'operatore (al minimo un fotografo). Può darsi che sia possibile risparmiare una persona riunendo in uno solo due attribuzioni.

Ma non è il caso di considerare questo primo viaggio come un viaggio in economia poichè esso costituisce la materia del film e non è improbabile che si torni da questo viaggio con qualche centinaio di metri utili per il film o comunque con un materiale e con un'esperienza che permettano al momento del "si gira" grandi risparmi di tempo e di denaro oltre che una migliore scelta dei luoghi, delle persone, e delle stesse cose da dire.

L'itinerario, che è solo un itinerario tecnico, di questo primo viaggio potrebbe essere con partenza da Roma e ritorno a Roma arrivando prima in Sicilia, poi dalla Sicilia per la parte opposta a quella dell'andata su verso il settentrione, il Veneto, da Trieste al Piemonte, alla Liguria e alla Toscana.

I due o tre mesi di tempo previsto per questo viaggio possono essere divisi in linea

di massima con tanti giorni in una regione, tanti giorni in un'altra; ma ciò non è consigliabile poichè saranno le circostanze, le qualità degli incontri e delle curiosità che via via nasceranno a determinare la permanenza nei luoghi. Può darsi che in un piccolo paese valga la pena di sostare due giorni di più per poter cogliere la nascita di un certo fatto o il suo completo svolgersi, un fatto degno di racconto (sia essa un comizio, un matrimonio, il brillamento di una mina, il ritorno di un emigrato dall'America, una riappacificazione tra due famiglie o tra due paesi, un funerale, una gara di bande paesane, un certo processo in Pretura, ecc.).

L'autore, ritornato a Roma dal viaggio, dovrà far passare circa due mesi per trarre dal materiale raccolto la linea definitiva del film. Non è da escludere che questo tempo possa essere ridotto a un mese in quanto durante il viaggio la linea del film dovrà prendere di giorno in giorno la sua consistenza e la sua chiarezza. A ogni modo tra il viaggio e la definitiva stesura del testo devono esser messi in bilancio quattro o cinque mesi di tempo.

Il viaggio potrebbe cominciare in agosto in modo da poter fare esperienze estive e autunnali. Potrebbe essere interrotto per un mese che servirebbe al riordinamento del già fatto, per continuare in inverno con alcune puntate in luoghi diversi, già giudicati da vedersi d'inverno magari attraverso informazioni ricavate nel viaggio d'estate. L'autore crede quindi che il film potrebbe cominciarsi a girare nel mese di dicembre.

Ma, circa il "si gira", bisogna tener presente che il film ha bisogno di certi elementi delle quattro stagioni. Il che dovrebbe costringere a girare il film entro un arco di tempo che corre dal dicembre al giugno successivo. Naturalmente, non si tratta di mesi di lavoro continuativo. Ci sono intervalli che possono impiegarsi per montare il materiale già fatto per cui alla fine di agosto dovrebbe essere pronto il film per la visione. Insomma, un anno preciso.

Cesare Zavattini

Nel prossimo fascicolo continueremo la pubblicazione dell'intervista con Zavattini: vedremo in qual modo il progetto originale è stato via via rielaborato e come esso si sta avviando - su nuove basi - verso la realizzazione. Vorremmo che questa intervista - la quale ci ha permesso di iniziare con un esempio italiano così importante la serie dei "film proibiti" - portasse fortuna a Zavattini.

ROBERTS e "santuario",

■ 1932, ovvero un milione d'anni fa. Il cinema aveva da poco imparato a parlare. Era l'epoca in cui Dalton Trumbo benediceva la crisi, unico mezzo possibile di bonifica dell'industria di Hollywood e anche del pubblico. Gli "scarfaces" trucidavano Baby Lindbergh, e un "gangster" che « odorava di nero », l'orrendo Popeye, sbalzava dalle pagine sulfuree di William Faulkner. Per il film americano, un fermentante "tempo di mezzo". Vi si fa ritorno con una specie d'ansia come verso un'inquieta adolescenza, forzando la memoria per ritrovare, nelle foreste pietrificate, il ricordo dei registi e degli attori di allora. Ma non è un *excursus* d'indole sentimentale che oggi imprendiamo sull'opera di Stephen Roberts, bensì una fuggevole ricapitolazione retrospettiva dedicata a Roberts e ai suoi film nell'intento di isolare, e in parte di rivalutare, una delle più interessanti e trascurate fra le morte figure di quel periodo.

Brevissima stagione quella di Roberts, il regista che filmò « Santuario ». Iniziò la propria attività alle avvisaglie del parlato; morì sotto il *New Deal*, senza gloria, con una dozzina di film all'attivo. Dal '36 sta dormendo il suo sonno fuori del pantheon dei registi-creatori. Dapprima assistente dei "vecchioni" della produzione western, Thomas H. Ince e William S. Hart, e poi regista di cortometraggi, si cimentò per la prima volta in un film a soggetto nel 1931, con *Ala infranta* (« Sky Brides »), interpretato da Richard Arlen e Virginia Bruce. Un racconto alquanto neutro — inserito nel grande ciclo aviatorio che furoreggiò in quegli anni — sulla crisi di un pilota il quale si esibisce in esercizi di alta acrobazia e provoca la morte del suo compagno di volo. Nulla di speciale, ma già l'anno seguente, assieme a « Little Orphan Annie » e a « Night of June 13 », con Lila Lee e Clive Brook, Roberts azzarda la grande carta del « Santuario » di Faulkner: *Perdizione* (« The Story of Temple Drake »). Affronta cioè la vicenda più scabrosa e tempestosa che la letteratura americana abbia immaginato. Accostare il testo impervio dello scrittore del Mississippi, accettare il subbuglio che ne sarebbe derivato negli ambienti della produzione, mantenere una linea di dignità e una integrità di narrazione anche lavorando sulla sceneggiatura "purgata", conservare a dispetto di questa l'asprissimo clima del romanzo, furono prove, insieme, dell'arditezza e dell'intelligenza del giovane regista (aveva allora trentasette anni). La tragedia di Temple Drake rivisse così fra le piccole malebolge dell'osteria di Goodwin popolata da fauneschi demoni campagnoli e il postribolo di Memphis, mantenendo inalterata, se non la suggestione e l'arcana furia delle efferatezze descritte da Faulkner, la potenza d'urto della sua accusa e l'incisività della figura di Temple stessa, che era Miriam Hopkins con quel suo volto mobile e vigile di studentessa nevrotica. Raramente vedemmo in seguito una prestazione di ugual vigore della brava attrice, ciò che torna pure ad onore di Stephen Roberts. Lucifero abitava già con i giovani universitari del "tempo del charleston", anche se il romanzo di Burns era di là da venire. Miriam Hopkins, "vergine scaltra", precipita di colpo da quella sofisticata e molle corruzione alle impensate regioni "scaltra", precipita di colpo da quella sofisticata e molle corruzione alle impensate regioni dove fa legge una ferocia sepolcrale e demente. Popeye era impersonato da Jack La Rue, altra scelta perfetta, ché ancor oggi non sapremmo chi altri potrebbe avvicinarsi tanto, anche fisicamente, alla spaventosa creatura faulkneriana. La Rue aveva il feroce