



Z Mario Monicelli

Insoliti eroi

Intervista tra cinema e storia

A CURA DI ANDREA PALAZZINO

«Mario Monicelli (nato a Viareggio nel 1915) è uno dei maggiori autori del cinema italiano. Grande interprete della stagione della commedia all'italiana, nella sua lunga e fruttuosa carriera ha creato una serie indimenticabile di personaggi e storie con cui ha dipinto un affresco dell'Italia amaro e ironico. Dei tanti film che ha firmato come regista e sceneggiatore ricordiamo *Padri e figli* (1957), *I soliti ignoti* (1958), *La grande guerra* (1959), *I compagni* (1963), *Casanova '70* (1965), *L'armata Brancaleone* (1966), *Brancaleone alle crociate* (1970), *La ragazza con la pistola* (1968), *Amici miei* (1975), *Amici miei Atto II* (1982), *Caro Michele* (1976), *Un borghese piccolo piccolo* (1977), *Il Marchese del Grillo* (1981), *Speriamo che sia femmina* (1985), *Il male oscuro* (1990) e *Cari fottutissimi amici* (1994). L'intervista è stata svolta nell'ambito di un progetto curato dalla fondazione culturale Solares.»

Lei ha vissuto il periodo del secondo dopoguerra e la rinascita del cinema italiano. Come cambiò il modo di fare film rispetto agli anni del fascismo?

Il fascismo ha fatto molto per il cinema, non c'è niente da fare, bisogna riconoscerlo. Dava danaro, volle che il cinema fosse un'arma per il regime e non ha neanche insistito molto perché si facessero opere di propaganda, quanto che ci fosse una struttura che potesse vivere per conto suo. Poi impedì l'ingresso dei film americani. Lì fu una fortuna per noi cinematografari: dovemmo noi col nostro cinema dare la possibilità agli italiani di vedere film. Si costruirono delle strutture di cineasti di tutti i generi, non solo di autori, registi e attori, ma di tutte le professioni. Quando ci fu la caduta del fascismo noi eravamo pronti: tutti giovani che avevano voglia di fare, di ideare. Così, quando ad esempio

uscì *Roma città aperta*, fu un'esplosione che atterrò tutte le cinematografie del mondo, soprattutto quella americana, una cinematografia che era fatta tutta nei teatri di posa, tutta finta, anche per come veniva girata. Il fatto di poter girare dal vero, nei bar, nelle case, nelle strade scom bussolò tutto. Noi venivamo da quella cosa lì, volevamo fare così e fu una rivoluzione tale che ci fece diventare la cinematografia più importante, tanto che anche gli americani dovettero cambiare, vennero in Italia ad imparare, anche se neanche noi sapevamo quello che facevamo [...].

Poi l'industria americana ha capito com'era cambiata la maniera di fare cinema e si sono impadroniti loro della faccenda ed ecco qua: ci hanno buttato fuori. Il cinema è un'arte minore ma soprattutto è un'arte applicata all'industria e se non c'è un'industria molto forte non c'è neanche il cinema.

Come mai in quel periodo in Italia il gusto del narrare era così graffiante, amaro? Si usava lo strumento della comicità per esprimere una visione critica della realtà?

Perché quel gruppo di autori che si era formato durante il fascismo era tutto di sinistra, antifascista. Quando ci fu la possibilità di lavorare, gli argomenti affrontati erano tutti impegnati: la monarchia, la repubblica, i comunisti, la Democrazia cristiana. L'Italia era tutto uno scontro e tutti eravamo molto combattivi, sia da una parte sia dall'altra volevamo ottenere quello che ritenevamo giusto. La cultura nostra era che volevamo fare film impegnati, che avessero sempre un significato... veniva naturale perché eravamo tutti politicizzati e il fatto che fosse caduto il fascismo era un fattore fondamentale.

Come mai lei dice di non aver fatto tanti film sulla storia d'Italia? In realtà ne ha fatti di importanti...

Io capisco cosa vuole dire lei: anche quando facevo film che non erano storici raccontavo la storia d'Italia, ad esempio *I soliti ignoti* non era un film storico, però raccontava un momento della storia che noi stavamo vivendo, raccontava la storia di un sottoproletario che si voleva riscattare. Come *Amici miei* non era storico [...] ma lo è diventato perché raccontava una storia di quel momento ed è quindi rimasto un documento storico. Non ero solo io a farlo: poteva essere Lattuada, Germi... Germi [con *Divorzio all'Italiana (1961)*, ndc] raccontava, per esempio, il superamento della società patriarcale. Io, con *La ragazza con la pistola*, raccontavo il passaggio dal delitto d'onore alla donna che si riscattava per conto suo. Ognuno di noi aveva una sua verità da dire. Tutti raccontavamo qualcosa di storico anche se non si faceva in costume.

Nei suoi film, il maschile sembra sempre bistrattato, criticato, mentre le donne sembrano trattate meglio.

Sì, è una mia convinzione che, in realtà, le donne per ragioni anche fisiologiche siano più sane, costruite meglio, sono fatte diversamente. Se dentro lo stomaco fanno crescere un essere che mangia, dorme, fa un sacco di cose, vuol dire che sono fatte in maniera incredibile.

Sono più forti anche di nervi. In realtà gli uomini sono più fragili anche per colpa delle donne. Le madri non fanno mai crescere i loro bambini maschi. Le bambine le fanno crescere, non sono molto indulgenti, le fanno uscire da casa molto rapidamente, il maschio no. Questo maschio è sempre un bambino mal cresciuto, anche quando diventa grande...

Infatti, io feci *Speriamo che sia femmina* che raccontava bene o male questo. Anche questo è un film storico, anche se non è storico: in quel momento c'era il femminismo, che abbiamo raccontato tutti. Era quello un grande movimento e noi dovevamo dargli voce.

Ad esempio, il personaggio di Mara, un po' parassitario, in Caro Michele, interpretato da Mariangela Melato è uno di quelli che potrebbe ricordare alcuni aspetti maschili, eppure l'immagine di questa donna resta positiva.

Però lo era anche nel romanzo della Ginzburg da cui il film è stato tratto. Lì c'era il tramonto della grande borghesia italiana, che stava finendo, stava morendo, per il sorgere del proletariato femminile che esprimeva soggetti forti, che mettevano al mondo bambini, senza tante storie, senza essere condizionate da questi qui, libere ed indipendenti. Era una nuova società, una nuova generazione che stava nascendo.

E un film come Il Marchese del Grillo, come vi è venuto in mente?

Il Marchese del Grillo mi interessava perché avevo letto un soggetto di Zapponi, che aveva trattato questa figura (che non si sapeva se era reale o fantastica) in una Roma papale a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento. Lì c'era questo personaggio che, pur essendo papalino e aristocratico, era schierato verso il nuovo, verso la rivoluzione francese, verso Napoleone e quindi aveva capito che stava succedendo qualcosa di importante. Per me valeva la pena raccontarlo e l'ho voluto dire, ma volevo anche che questo personaggio non fosse solo un pagliaccione che faceva gli scherzi. Volevo che avesse dentro una spinta verso la rivoluzione francese, sia pure senza avere il coraggio di schierarsi fino in fondo contro il papa.

Una domanda su I compagni: è un film un po' atipico perché parla della classe operaia che in Italia è un soggetto sociale che non è mai stato rappresentato molto. A cosa si è ispirato, da dove è partito per rappresentarlo?

Io mi sono accorto nel corso della mia professione che, senza saperlo, le cose che mi sono venute meglio e che mi viene istintivo fare sono racconti di gruppi, storie collettive, di gente di solito mal combinata, mal messa che vuole riscattarsi dalla propria condizione con "un colpo" Poteva essere una cassaforte di un monte dei pegni, un castello in Puglia, raggiungere una dimensione di tutte donne senza uomini, oppure riuscire a migliorare la propria condizione lavorando un'ora di meno. Raccontare questo è una cosa che mi è sempre venuta bene. E in questa storia c'era un gruppo, c'era un obiettivo... ed erano tutti operai. Ogni volta che vedevo di questi film fatti seriamente, dai nostri grandi registi, gli operai erano sempre rappresentati molto cupi, depressi, seriosi, andavano in giro portando a mano una bicicletta. Poi c'era la compagna piacente che veniva sedotta e abbandonata dal figlio del padrone e l'operaio era buono, la sposava e dava il nome al figlio che non era suo. A me questa cosa non andava bene, volevo fare una storia molto vera, libera, di ragazzi. Se sono insieme, dei giovani, qualunque sia la loro condizione, anche la peggiore, prima o dopo nasce sempre qualcosa di vitale. Io racconto spesso storie di sconfitte che però servono a qualcosa, servono a far capire che stando compatti qualcosa si raggiunge.

Come mai questo film non ha ottenuto successo in Italia, a differenza degli Stati Uniti, dove, almeno a livello di critica, è stato molto apprezzato, venendo addirittura candidato agli Oscar come migliore sceneggiatura?

In Italia è stato un fiasco perché è uscito in maniera sbagliata, a cominciare dal nome, *I Compagni*. Fu presentato al Palazzo dei congressi durante il XXXV congresso del Partito socialista [Roma 25-29 ottobre 1963, ndc]. C'era ancora Nenni e ci fu una battaglia politica, perché quando Mastroianni nel film dice: «Prendetevela questa fabbrica, perché è vostra!», saltarono fuori i carristi [in tono polemico, il termine "carristi" fu coniato all'interno del Psi per chi Vecchietti, Libertini e altri aveva sostenuto la posizione dell'Unione Sovietica quando i carri armati entrarono a Budapest per reprimere la rivolta ungherese. I carristi erano decisamente contrari alla formazione di un partito, di un governo e di una maggioranza di centro-sinistra, ndc] e fecero scoppiare una *bagarre*: se la presero con i nenniani che volevano entrare nel governo. Tutta questa cosa ha fatto sì che sembrasse un film di propaganda, molto politicizzato. Invece io facevo storie di persone vere, si rideva anche, c'erano amori, puttane... c'era tutto. Negli Stati Uniti, dove erano più furbi, si sono avvalsi

della presenza di Mastroianni, che per loro era un gran divo, e gli hanno dato un altro titolo, *The Organizer* [...]. Se l'avessi chiamato *L'organizzatore* chissà, forse sarebbero andati molti di più a vederlo.

Che problemi avete avuto per realizzare La grande guerra?

De Laurentis aveva chiesto il concorso dell'esercito che doveva darci delle divise, dei soldati, qualche arma... insomma, un aiuto. Poi quando lessero che il film parlava della prima guerra mondiale si rifiutarono di aiutarci, perché all'epoca non se ne poteva parlare, guai a toccarla e gli italiani dovevano essere solo quelli che, appena saputo che si doveva combattere contro gli austriaci, erano corsi verso le Alpi. Invece, all'epoca della guerra, l'Italia era un paese rurale, povero, ignorante e... tutti questi qui che sono stati per tre o quattro anni in mezzo al fango, [...] mal nutriti, mal guidati, nella fame, nella miseria, non sapevano nemmeno chi erano quelli contro cui combattevano, cos'era Trieste, non sapevano niente! Noi volevamo far vedere questo. Quando quelli dell'esercito se ne sono accorti hanno negato il loro aiuto. [...] È stato bravo De Laurentis, che ha detto: «lo lo faccio ugualmente» e ha affrontato la produzione lo stesso che poteva anche andare male, e invece è andata bene...

E al Festival di Venezia del '59 vinse il Leone d'oro e divenne un gran trionfo...

Da allora non si è parlato più del Milite ignoto, della Grande Guerra. Si capiva cos'era la guerra: una cosa infame!

Come è nato il film Vogliamo i colonnelli (1973)?

C'è venuto in mente di fare una farsaccia, questi colonnelli in Grecia erano figure ridicole e poi allora si leggeva sui giornali italiani di un tentativo di colpo di stato da parte di un generale, molto noto, una figura di imbecille... il generale De Lorenzo e nessuno se n'era accorto. Allora dissi ad Age e Scarpelli: «mettiamo in piedi 'sta cosa, con qualche imbecille di colonnello, serviamoci di attori presi dal giornalismo più spregiudicato» e abbiamo fatto una farsa. Il film era curioso, coraggioso...

Anche per il finale...

Eh, con i democristiani che prendevano il potere con un golpe bianco. Era una situazione un po' cialtronesca anche per come fu girato, a dir la verità. Ma io volevo così, non volevo che il film fosse pulito, raccontato con una scrittura cinematografica corretta... Anche

perché era costruito come un reportage, molto veloce.

Un film di cui si è parlato e discusso molto è Un borghese piccolo piccolo. Venne criticato come film reazionario, perché?

Io l'ho fatto apposta. Infatti, da una parte fui attaccato, dall'altra fu il contrario. All'epoca c'erano continue rapine, c'era un'insicurezza tremenda. In tutto l'occidente era così e dall'America arrivavano film come *Il giustiziere della notte*, di padri di famiglia che, vedendo che la polizia non riusciva a prendere i colpevoli, si facevano giustizia da soli. Io volevo contrastare tutto ciò. Uscì il libro di Vincenzo Cerami che, per quanto mi riguardava, era perfetto e infatti non ho cambiato quasi niente.

Il finale forse...

Il finale?... No, tra l'altro il finale me lo suggerì Cerami. Io volevo far discutere. Se per fare questo borghese, cui ammazzano il figlio e che non dice niente alla polizia perché l'assassino lo vuole ammazzare lui, avessi preso Raf Vallone o Gian Maria Volontè, avremmo detto: «sì d'accordo ma è lui che è così...». Io, invece, volevo far fare questo personaggio dal più amato dagli italiani e presi Alberto Sordi. Per poter far dire: «Eh, No. Non ci sto! Sordi non deve fare così», oppure «Eh va be'! Ha fatto bene!» Così è stato: qualcuno mi ha detto che non capivo niente, altri invece, la gran parte, hanno capito che volevo andare contro le azioni del personaggio, che è un mostro che gira per la città, che basta che passi un proletario qualsiasi che gli dà uno spintone e lui lo segue per andare a giustiziarlo. Però mi sono anche divertito a farlo... come la parte sulla massoneria... mi sono fatto massone pure io. Tutto quel cerimoniale che si vede nel film è vero, me lo hanno fatto davvero, sono stato zitto e poi l'ho riportato.