

INTRODUZIONE A LA FAMIGLIA E HAPPY COUNTRY

PETER BONDANELLA

Nel 1987, con mio incoraggiamento e appoggio, Tullio Pinelli e Federico Fellini donarono alla “Lilly Library of Rare Books” dell’Indiana University, trentacinque importanti manoscritti¹. Quelli provenienti direttamente da Fellini erano i più interessanti da un punto di vista visivo, poiché contenevano numerosi bellissimi disegni realizzati da Fellini nel periodo più tardo della sua carriera. Il materiale, più organizzato, ottenuto direttamente da Pinelli, tuttavia, includeva alcune vere rarità d’archivio appartenenti ai primi anni della carriera di Fellini come sceneggiatore insieme a Pinelli per la Lux Film². Durante il periodo in cui i due lavorarono per questa casa di produzione collaborarono a diversi importanti film, tra cui *Il passatore* di Dui-

lio Coletti (1947), *Senza pietà* di Alberto Lattuada (1948) e *Persiane chiuse* di Luigi Comencini (1951). I materiali di Pinelli comprendono inoltre soggetti e trattamenti, fino a poco tempo fa del tutto inediti, di alcuni dei grandi film diretti da Fellini nei primi anni della sua carriera in collaborazione con Pinelli quali *I vitelloni*, *La strada* e *Le notti di Cabiria*³.

Il breve trattamento di *La famiglia* (27 pagine dattiloscritte con cancellazioni e correzioni) e la sceneggiatura molto più consistente di *Happy Country* (285 pagine dattiloscritte con numerose aggiunte, cancellazioni e correzioni) rappresentano un esempio prezioso del tipo di lavoro svolto alla Lux durante quel periodo. Contrariamente al mito sul neorealismo, un

tempo dominante, secondo cui il neorealismo si trovava in antagonismo con le case di produzione, la Lux Film era del tutto in linea con la tendenza estetica dominante del cinema postbellico italiano e finanziava importanti classici quali *Il bandito* nel 1946, *Il delitto di Giovanni Episcopo e Vivere in pace* nel 1947, *Riso amaro* e *Senza pietà* nel 1948, *In nome della legge* nel 1949, *Il cammino della speranza* nel 1950, *Il brigante di Tacca di Lupo* nel 1952 e *Senso* nel 1954. Nonostante nelle sue prime esperienze di sceneggiatore con Rossellini l’esperienza di Fellini fosse stata agli antipodi rispetto a un metodo di produzione cinematografica industrializzato e altamente programmato, è ovvio che egli si sentisse ugualmente a casa lavorando

¹ I manoscritti sono elencati nella bibliografia di PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini* (Princeton University Press, Princeton, 1992) o nella traduzione italiana, *Il cinema di Federico Fellini* (Guaraldi, Rimini, 1994). Alcuni dei materiali sono stati discussi in PETER BONDANELLA, *I fondi Fellini e Pinelli: I manoscritti inediti dei film non realizzati della Lux Film alla “Lilly Library of Rare Books” (Indiana University, USA)*, in GIANFRANCO ANGELUCCI (a cura di), *Federico Fellini da Rimini a Roma 1937-1947* (Pietronero Capitani, Rimini, 1998, pp. 76-81) e PETER BONDANELLA, *Fellini e le sceneggiature “americane”*: Paisà, Senza pietà, Happy Country, in MASSIMILIANO FILIPPINI, VITTORIO FERORELLI (a cura di), *Federico Fellini autore di testi: Dal “Marc’Aurelio” a Luci del varietà (1939-1950)* (IBC, Bologna, 1999, pp. 153-168).

² Il testo fondamentale su questa casa di produzione è: ALBERTO FARASSINO, TATTI SANQUINETI, *Lux Film: Esthétique et système d’un studio italien* (Éditions du festival International du film de Locarno, Locarno, 1984).

³ Il trattamento precedentemente inedito de *La strada*, parte del materiale Pinelli, è stato pubblicato, tradotto in inglese e analizzato in un numero speciale di “Fellini Amarcord” (ottobre 2004). Per un’analisi del trattamento in questo volume si veda PETER BONDANELLA, *La strada e il cinema della poesia: dal soggetto al film* (pp. 7-18). Alcuni importanti documenti presenti nel fondo Pinelli – come i soggetti inediti de *I vitelloni* e *Le notti di Cabiria* – meriterebbero quanto prima di essere trascritti, editati e tradotti.

alla Lux con Pinelli in una posizione che era molto più simile a quella che oggi si associa alla Hollywood degli anni quaranta.

La famiglia, come indica il manoscritto, era un soggetto scritto per essere diretto da Pietro Germi. A differenza di *Happy Country*, molto più vicino alla vena comica che Fellini seguì nei suoi primi film come *Luci del varietà* e *Lo sceicco bianco*, il trattamento per Germi è chiaramente pensato per un regista che veniva collegato (almeno all'epoca) ad argomenti legati a serie problematiche sociali. Tuttavia, la descrizione della vita di provincia nelle piccole città italiane e l'enfasi contenuta nel testo sulla natura ciclica dell'esperienza umana, torneranno inevitabilmente nei film successivi di Fellini. Gli interessantissimi schizzi che Fellini tracciò sulla copertina del manoscritto – l'intera famiglia della storia trasformata in cartone animato e altri disegni grotteschi di volti e di ragazze da locale da ballo – rivelano la vocazione di Fellini come vignettista e, almeno nella sceneggiatura, la

frustrazione del battutista per la rivista comica "Marc'Aurelio". Se *La famiglia* fosse stato girato da Germi, avrebbe probabilmente dato vita a una seria riflessione neorealista sulla vita familiare medio borghese nella società postbellica italiana.

Happy Country, d'altro canto, è un'opera molto più complessa, sia per la lunghezza che per i suoi legami con la cultura cinematografica postbellica italiana⁴. A volte citato con dei titoli alternativi, come *Nice Country* e *Oil in Tuscany*, o *Petrolio in Toscana*⁵, in *Happy Country* confluiscono sia l'atmosfera comica delle precedenti esperienze di Fellini con il "Marc'Aurelio" che il tema – centrale nel cinema neorealista⁶ – dell'incontro tra le due diverse culture, italiana e americana.

Secondo la tradizione o la leggenda, il film doveva essere prodotto da David Selznick e interpretato da Cary Grant, ma poiché una versione ugualmente apocripa sostiene che Selznick avrebbe voluto Cary Grant come protagonista di *Ladri di biciclette* di De Sica, forse sarebbe meglio evitare

vane speculazioni su come il film sarebbe potuto essere. L'analisi della sceneggiatura proposta da Federico Pacchioni su questo numero fornisce argomenti sufficienti sui documenti sopravvissuti al progetto. Tuttavia, il frontespizio del manoscritto offre altre due informazioni importanti. La sceneggiatura viene descritta come basata sul soggetto di Luigi Barzini, Jr. (più noto come il giornalista autore de *Gli italiani*, 1964, in seguito divenuto un best-seller in America), soggetto che non compare tra i materiali della Lilly Library. Originariamente, sempre secondo le indicazioni riportate in copertina, la Lux avrebbe destinato *Happy Country* a uno dei più grandi registi di commedie del periodo prebellico: Mario Camerini. Tuttavia, sul frontespizio del manoscritto preservato presso la Lilly Library il nome di Camerini è cancellato, così come il nome della Lux Film e del potenziale produttore, Carlo Ponti. È difficile affermare con certezza, in assenza di ulteriore documentazione d'archivio, quali implicazioni abbiano tali cancellazioni

⁴ Nessuno dei manoscritti presenta una data, ma la loro scrittura risale probabilmente al periodo tra l'inizio del 1947 e il 1950 o 1951. Fellini e Pinelli si incontrarono verso la fine del 1946, epoca in cui Pinelli era stato già ingaggiato dalla Lux come sceneggiatore.

⁵ Si veda TULLIO KEZICH, *Federico: Fellini, la vita e i film* (Feltrinelli, Milano, 2002, p. 99). Il manoscritto originale dell'opera utilizza sia il titolo inglese tra virgolette che la traduzione italiana tra parentesi.

⁶ Per una recente analisi su questo argomento si rimanda a VITTORIO BOARINI, *Il neorealismo "americano" di Federico Fellini*, "Fellini Amarcord", a. V, n. 3-4, dicembre 2005, pp. 49-58. Per altre tesi utili sulla relazione tra la cultura italiana e americana durante il periodo postbellico si veda DONALD HEINEY, *American in Italian Literature* (Rutgers University Press, New Brunswick, 1964), ERIK AMFTTHEATROF, *The Enchanted Ground: Americans in Italy, 1760-1980* (Brown, Boston Little, 1980), PETER BONDANELLA, *America and the Postwar Italian Cinema*, "Rivista di studi italiani 2", n. 1 (1984), pp. 106-125; HANK KAUFMAN, GENE LERNER, *Hollywood sul Tevere* (Sperling & Kupfer, Milano, 1982) e WILLIAM L. VANCE, *America's Rome: Catholic and Contemporary Rome*, vol. 2 (Yale University Press, New Haven, 1987).

sulle vicende del progetto. Nonostante tali questioni aperte e qualche parola illeggibile sul materiale originale, *Happy Country* è un'opera affascinante e divertente che rivela molto del genio di Pinelli e Fellini nonché della *naïveté* di quest'ultimo sul mondo al di fuori dell'Italia. Chiaramente, l'immagine degli americani ossessionati dal denaro e dalla pulizia dei bagni, punto di partenza della sceneggiatura, si basa su un superficiale stereotipo nazionale, indifendibile quanto l'opinione similmente uniforme degli americani sull'Italia vista come un paese di malavitosi, cantanti d'opera e stilisti. La commedia richiede tuttavia una serie di figure di repertorio e di stereotipi e la sceneggiatura li tratta con tocco leggero. Il fatto che Pinelli e Fellini conoscessero molto poco l'America e l'inglese risulta chiaro dalla grammatica e dall'ortografia presenti nell'intera sceneggiatura – nomi propri, comuni e semplici espressioni sono spesso resi scorrettamente e un detto afro-americano ripetuto due volte è sicuramente inventato di sana pianta. Presi insieme, *La famiglia* e *Happy Country* ci mostrano l'evoluzione di due collaboratori verso la padronanza dell'arte della scrittura cinematografica, in procinto di raggiungere insieme l'ecce-

lenza nei primi film di Fellini. I temi completamente diversi affrontati nei due manoscritti sottolineano la versatilità di Fellini come scrittore prima che divenisse sceneggiatore di se stesso, più interessato a riflettere la sua personale visione del mondo che a trovare un modo per esprimere quella degli altri, come Germi o Camerini. È ancora più significativo, tuttavia, che i due lavori risultino di per sé molto piacevoli alla lettura. Uno degli aspetti più affascinanti di entrambi i manoscritti conservati presso la Lilly Library non può però essere riprodotto in questo numero di "Fellini Amarcord". E cioè che anche il retro delle pagine su cui Pinelli ha battuto a macchina le sceneggiature contiene materiale inedito, manoscritto e dattiloscritto. Ovviamente, battere a macchina sul lato inutilizzato di un foglio era un modo per risparmiare denaro. Sul retro del breve manoscritto *La famiglia* sono presenti i frammenti di un'altra storia che ha come protagonisti alcuni camorristi. Tuttavia, sul retro del manoscritto ben più lungo di *Happy Country* – a partire da pagina 164 – è presente la versione presumibilmente completa dell'adattamento di quella che sembra essere la storia della Contessa Maria Tarnowska, che architettò con

uno dei suoi molti amanti l'assassinio del suo ricco, secondo, marito a Venezia e fu condannata a scontare l'ergastolo per i suoi crimini nel 1910⁷. La contessa era famosa nei giornali di tutto il mondo come la "Circe russa". Il suo processo svelò uno dei più sensazionali scandali sessuali dell'epoca precedente allo scoppio della prima guerra mondiale. Prima di poter formulare un commento definitivo su questi materiali sarà necessario compiere delle ricerche d'archivio approfondite presso la Lilly Library, ma questi inusuali documenti dovrebbero riservarci delle sorprese sulla collaborazione Fellini-Pinelli. Purtroppo non abbiamo a disposizione i film non realizzati che sarebbero potuti scaturire dai due manoscritti (per non parlare dei progetti apparentemente scartati sul retro delle pagine). Tuttavia, ciò che abbiamo in questi splendidi scritti del primo periodo è la gratificazione estetica della letteratura autentica. È mia convinzione che il grande pubblico, gli studiosi e i critici saranno unanimi nel concordare sulla necessità di pubblicarli, tradurli per la prima volta in "Fellini Amarcord", e unirli al corpus di conoscenze in continua espansione che possediamo sull'universo fantastico di Federico Fellini.

⁷ Devo la scoperta di questi progetti non realizzati a Federico Pacchioni dell'Indiana University, che sta attualmente dedicando loro un saggio.

An Introduction to *La famiglia* and *Happy Country*: Two Unrealized Projects from the Pinelli Collection at Indiana University's Lilly Library of Rare Books

by Peter Bondanella

In 1987, with my encouragement and assistance, Tullio Pinelli and Federico Fellini gave the Lilly Library of Rare Books at Indiana University thirty-five important manuscripts¹. Those obtained directly from Fellini were most interesting visually, as they contained a number of beautiful drawings done in Fellini's later career. The far more organized materials obtained directly from Pinelli, however, included some truly unique archival materials from Fellini's early career as a scriptwriter with Pinelli for Lux Films². During the time the two men were employed at this studio, they collaborated on many important films, including Duilio Coletti's *Il pastore* (1947), Alberto Lattuada's *Senza pietà* (1948), and Luigi Comencini's *Persiane chiuse* (1951). In addition, Pinelli's materials also contain what had been, until recently, completely unedited and unpublished subjects or treatments of some of the greatest films Fellini directed in his early career with Pinelli as his collaborator – *I vitelloni*, *La strada*, and *Le notti di Cabiria*³.

The brief treatment of *La famiglia* (27 manuscript pages in typescript with some cancellations and corrections) and the much more lengthy script of *Happy Country* (285 manuscript pages in typescript with numerous additions, cancellations, and corrections) represent precious examples of the kind of work done at the Lux Studio during this period. Contrary to the once prevalent myth about neorealism that identified it with antagonism toward studio production, Lux Film was deeply involved with the most important aesthetic trends of postwar Italian cinema and sponsored such important classics as *Il bandito* in 1946; *Il delitto di Giovanni Episcopo* and *Vivere in pace* in 1947; *Riso amaro* and *Senza pietà* in 1948; *In nome della legge* in 1949; *Il cammino della speranza* in 1950; *Il brigante di Tacca di Lupo* in 1952; and *Senso* in 1954. Although Fellini's first experiences as a scriptwriter with Rossellini had confronted him with quite the opposite of an industrialized, highly programmed mode of film production, it is obvious that he felt equally at home working at Lux with Pinelli in a position that was much more like that one associates today with Hollywood practices during the 1940s.

La famiglia, as the manuscript indicates, was a *soggetto* written to be directed by Pietro Germi. Unlike *Happy Country*, much closer to the comic vein Fellini followed in his first films, such as *Luci del Varietà* and *Lo sceicco bianco*, the treatment for Germi is clearly designed for a director associated (at least at the time) with serious social problems. Nevertheless, the description of provincial life in small Italian towns and the manuscript's emphasis upon the cyclical nature of human experience will certainly return in Fellini's later films. The extremely interesting sketches Fellini made on the cover of the manuscript – the entire family of the manuscript turned into humorous cartoon figures – and other sketches of grotesque heads and dance-hall girls – all point to Fellini's vocation as a cartoonist and, at least in this script, as a frustrated gag-man for the humor magazine "Marc'Aurelio". Had *La famiglia* ever been shot by Germi, it would probably have turned into a serious neorealist reflection upon family life in the middle-class society of postwar Italy.

Happy Country, on the other hand, is a far more complex piece of work, both in length and in its connections to Italy's postwar film culture⁴. Sometimes cited with several alternate titles, such as *Nice Country*, *Oil in Tuscany*, or *Petrolio in Toscana*⁵ – *Happy Country* combines both the comic atmosphere of Fellini's previous experiences with "Marc'Aurelio" and the theme of the encounter between the two different cultures of Italy and America that is such a central concern

¹ The manuscripts are listed in the bibliography of PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini* (Princeton: Princeton University Press, 1992) or the Italian translation, *Il cinema di Federico Fellini* (Rimini: Guarraldi Editore, 1994). Some of the materials have been discussed in PETER BONDANELLA, *I fondi Fellini e Pinelli: I manoscritti inediti dei film non realizzati della Lux Film alla "Lilly Library of Rare Books"* (Indiana University, USA, pp. 76-81), in GIANFRANCO ANGELUCCI, ed., *Federico Fellini da Rimini a Roma 1937-1947* (Rimini: Pietronero Capitani Editore, 1998, pp. 76-81); and PETER BONDANELLA, *Fellini e le sceneggiature "americane": Paisà, Senza pietà, Happy Country*, in MASSIMILIANO FILIPPINI, VITTORIO FERORELLI, eds., *Federico Fellini autore di testi: Dal "Marc'Aurelio" a Luci del varietà (1939-1950)*, pp. 153-168.

² The fundamental study of this studio is ALBERTO FARASSINO, TATTI SANQUINETI, *Lux Film: Esthétique et système d'un studio italien* (Locarno: Éditions du festival International du film de Locarno, 1984).

³ The previously unpublished treatment of *La strada*, part of the Pinelli material, has been now been published, translated into English, and discussed in a special issue of "Fellini Amarcord" (October 2004). For a discussion of the treatment in this issue, see PETER BONDANELLA, *La strada e il cinema della poesia: dal soggetto al film*, pp. 7-18. Important documents in the Pinelli collection – unedited *soggetti* for *I vitelloni* and *Le notti di Cabiria* – deserve transcription, editing, and translation as soon as possible.

⁴ Neither of the manuscripts bears a date of composition, but they would both probably have been written between early 1947 and 1950 or 1951. Fellini and Pinelli met toward the end of 1946 when Pinelli was already engaged in providing scripts for Lux.

⁵ See TULLIO KEZICH, *Federico Fellini, la vita e i film* (Milan: Feltrinelli, 2002, p. 99). The original manuscript of the work employs both an English title in quotation marks and an Italian translation in parentheses.

of neorealist cinema⁶. According to tradition or legend, the film was supposed to have been produced by David Selznick with Cary Grant as its star, but since an equally apocryphal story claims that Selznick wanted Cary Grant to play the protagonist in Vittorio De Sica's *Ladri di biciclette*, perhaps it would be best to avoid idle speculation about what the film might have been. Federico Pacchioni's analysis of the script in this issue provides more than enough food for thought on the actual document that remains from the project. However, the cover of the manuscript provides two other bits of important information. The script describes itself as being based upon a *soggetto* by Luigi Barzini, Jr. (best known as the journalist whose *Gli italiani*, 1964, later became a best-seller in America). However, no such *soggetto* is included in the Lilly Library materials. Originally, also according to the cover, *Happy Country* was apparently intended to be given by the studio to one of Italy's greatest prewar directors of comic films: Mario Camerini. However, on the title page of the Lilly Library manuscript, Camerini's name has been cancelled, as have the name of Lux Film and the name of a potential producer, Carlo Ponti. It is difficult to know with any certitude exactly what these cancellations imply about the history of the project without more documentation from studio archives.

Nevertheless, in spite of these unanswered questions and a few illegible words on the original material, *Happy Country* is a charming, amusing piece of work that displays much of the genius of both Pinelli and Fellini and not a small amount of the latter's naiveté about the world outside Italy. Clearly the image of Americans obsessed only with money and the cleanliness of toilets, the point of departure for the script, reflects a shallow national stereotype, equally as indefensible as similarly uninformed American views of Italians as a nation of gangsters, opera singers, and fashion designers. Comedy requires stock figures and stereotypes, however, and the script handles them with a light touch. The fact that Pinelli and Fellini knew very little about either America or the English language is evident from a glance at the English grammar and spelling employed throughout the script – common proper names and simple expressions are often incorrectly rendered, and a proverbial negro saying repeated twice is surely invented out of whole cloth.

Taken together, *La famiglia* and *Happy Country* show us two collaborators evolving toward mastering the art of scriptwriting who are about to achieve greatness together in Fellini's early films. The completely different themes of the two manuscripts underscore just how versatile a writer Fellini actually was before he became his own scriptwriter when he was more interested in reflecting his own personal vision of the world than finding a way to express that of others, such as Germi or Camerini. More importantly, however, each work stands by itself as a pleasure to read.

One fascinating aspect of both original manuscripts conserved at the Lilly Library cannot be duplicated at this time in this issue of "Fellini Amarcord". There are also unpublished and unedited script materials typed or written on the reverse side of the paper employed by Pinelli to type up each manuscript. Obviously, typing on an unused side of a sheet of paper was a way of saving money. On the reverse of the brief manuscript of *La famiglia* are fragments of another story involving *camorristi*. However, on the back of the much longer manuscript of *Happy Country* – beginning on the reverse of page 164 – there is what may be a partially complete adaptation for the screen of what appears to be an account of Countess Maria Tarnowska, who conspired with one of her many lovers to murder her rich, second husband in Venice and who received a prison sentence for her crimes in 1910⁷. Indeed, in newspapers all over the world, the countess was known as the "Russian Delilah". Her trial uncovered one of the most lurid sex scandals in the era before the outbreak of the First World War. A good deal of archival work needs to be done at the Lilly Library before anything definitive can be said about this material, but at the very least, some surprises about the collaborative efforts of Pinelli and Fellini should emerge from these unusual documents.

Sadly, we do not have the unrealized films these two manuscripts might have produced (not to mention the apparently rejected projects on the back of the manuscript paper). But what we do have in these marvelous early writings is nevertheless aesthetically rewarding as genuine literature. The general public and scholars or critics alike will agree, I am convinced, that they richly deserve to be published, translated for the first time in "Fellini Amarcord", and incorporated into the body of ever-expanding knowledge we possess about Federico Fellini's fantasy universe.

⁶ For a recent discussion of this subject, see VITTORIO BOARINI, *Il neorealismo "americano" di Federico Fellini*, "Fellini Amarcord", December 2005, #3-4, pp. 49-58. For other useful discussions of the relationship between Italian and American culture during the postwar period, see: DONALD HEINEY, *American in Italian Literature* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1964); ERIK AMFITHEATROF, *The Enchanted Ground: Americans in Italy, 1760-1980* (Boston: Little, Brown, 1980); PETER BONDANELLA, *America and the Postwar Italian Cinema*, "Rivista di studi italiani" 2, #1 (1984), pp. 106-125; HANK KAUFMAN, GENE LERNER, *Hollywood sul Tevere* (Milan: Sperling & Kupfer, 1982); and WILLIAM L. VANCE, *America's Rome: Catholic and Contemporary Rome*, vol. 2 (New Haven: Yale University Press, 1987).

⁷ I owe the discovery of the identity of these unrealized projects to Federico Pacchioni of Indiana University, who is currently preparing an essay about them.



Un disegno di Federico Fellini nel dattiloscritto *La famiglia* (Lilly Library of Rare Books, Indiana University, Bloomington, Indiana)