



FONDAZIONE
FEDERICO FELLINI

FEDERICO
FELLINI
DA RIMINI
A ROMA
1937-1947

Atti del convegno
di studi e testimonianze
Rimini, 31 ottobre 1997

Pietroneno Capitani Editore

I fondi Fellini e Pinelli: i manoscritti inediti dei film non realizzati della Lux Film alla "Lilly Library of Rare Books" (Indiana University, USA)

Peter Bondanella

Distinguished Professor
of Comparative Literature Film Studies,
Italian and West European Studies.
Indiana University, Bloomington (USA).

Oltre alle centinaia di premi ricevuti da Fellini da parte di innumerevoli organizzazioni internazionali, preme qui ricordare le ventidue "nominations" all'Oscar (sette delle quali concluse con la vittoria della preziosa statuetta) ottenute in America⁽¹⁾.

Otto di queste nomination, infatti, Fellini le ebbe per la sua attività di sceneggiatore sia per film diretti da Roberto Rossellini, *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946), sia per film propri. Prima di dedicarsi alla regia negli Anni Cinquanta, Fellini era ormai conosciuto come uno degli scrittori più versatili dell'industria cinematografica. Fu l'apprendistato decennale con alcuni grandi registi che permise a Fellini di entrare in possesso di una serie di conoscenze ed abilità nella manipolazione, in contesti diversi, di quella tecnica di scrittura cinematografica che va sotto il nome di sceneggiatura. C'è inoltre da aggiungere che, senza tenere conto della varietà di stili cinematografici con i quali Fellini entrò in contatto e che assimilò, nel corso di questi anni di apprendistato, non è possibile valutare correttamente le conseguenti scelte artistiche compiute dal regista, una volta presa la decisione di stare dietro la macchina da presa in prima persona. Le esperienze cinematografiche fatte da Fellini con Rossellini avvennero in un contesto il più lontano possibile dall'idea che di produrre cinema si aveva all'interno del sistema di Hollywood. Le sceneggiature scritte e poi riscritte la notte prima dell'inizio delle riprese; la mancanza costante di fondi con continue domande su chi stesse finanziando il film e chi dovesse pagare

gli stipendi della troupe: tutto questo rifletteva in maniera molto chiara la stravagante personalità di Rossellini ed in parte anche il fatto che durante la lavorazione dei film, viveva un contesto di grandi controversie e contrasti personali, causatigli in gran parte dalle relazioni con Anna Magnani ed Ingrid Bergman.

La natura precaria di tutta l'operazione era, tuttavia, ciò che Fellini apprezzava maggiormente della collaborazione con Rossellini e, se ci fu una costante nella carriera cinematografica del regista riminese, questa fu proprio il tentativo di ricreare situazioni di ripresa caotiche simili a quelle sperimentate durante quegli anni. Per contrasto invece, le collaborazioni con Tullio Pinelli, Pietro

(1) Gli Oscar ottenuti da Fellini sono i seguenti: un "Honorary Award" per la vita (1993); quattro come Miglior Film Straniero (*La Strada*, 1956; *Le notti di Cabiria*, 1957; *8 e 1/2*, 1963; *Amarcord*, 1974); tre per i Migliori Costumi (*La dolce vita*, 1961; *8 e 1/2*, 1963; *Casanova*, 1976 - nei primi due film il design dei costumi ad opera di Piero Gherardi, nel terzo di Danilo Donati). Di seguito le altre sedici "nominations" senza Oscar: Migliore Sceneggiatura Originale (*Roma città aperta*, 1946; *La strada*, 1956; *Amarcord*, 1975); Migliore Soggetto e Sceneggiatura (*Paisà*, 1946; *I vitelloni*, 1957; *La dolce vita*, 1961; *8 e 1/2*, 1963); Migliore Sceneggiatura non Originale (*Casanova*, 1976); Miglior Regista (*La dolce vita*, 1961; *8 e 1/2*, 1963; *Fellini Satyricon*, 1970; *Amarcord*, 1975); Migliore Direzione di Scena (*La dolce vita*, 1961; *8 e 1/2*, 1963); Miglior Costume (*Giulietta degli spiriti*, 1966); Migliore Colore (*Giulietta degli spiriti*, 1966). Questi dati sono stati presi dal volume a cura di Richard Shale "Academy Awards", seconda edizione, New York, Frederick Ungar, 1982; Gli anni tra parentesi non coincidono tanto con le date di uscita dei film in Italia, quanto con gli anni nei quali tali film sono stati soggetti al giudizio dell'Academy.

Germi, Alberto Lattuada, ed altri avvennero nel contesto più tradizionale, quello della Lux Film. La Lux era nata nel 1934 ed era destinata a giocare un ruolo di primo piano nell'industria cinematografica italiana sino al 1964. Pinelli vi lavorava già dal 1940 con un contratto ben retribuito nel quale si impegnavo a scrivere tre sceneggiature all'anno, oltre a leggere un innumerevole quantitativo di romanzi alla ricerca di idee interessanti per un soggetto. Vista l'amicizia che univa Pinelli a Fellini, era inevitabile che anche quest'ultimo prendesse a lavorare per la Lux. Fellini vi incontrò un numero di persone molto importanti e, tra queste, Dino De Laurentiis, Carlo Ponti e Luigi Rovere, quasi tutti i produttori dei maggiori film di Fellini dallo *Sceicco bianco*, *Le notti di Cabiria* sino alle *Tentazioni del Dottor Antonio*. Ebbe anche contatti con Riccardo Gualino, l'industriale piemontese che fondò la casa di produzione e con Guido Gatti, il direttore artistico, ricordato da Fellini come un uomo che odiava il cinema, preferendo di gran lunga, la musica - entrambi questi incontri insegnarono a Fellini molte cose utili sugli aspetti pratici della professione. L'intuizione brillante di Gatti di mettere Nino Rota sotto contratto come compositore, avrebbe dato il via ad un'affettuosa collaborazione lunga una vita e che durò sino alla morte di Rota, avvenuta dopo che ebbe completato le musiche per *Prova d'orchestra*. Molto si è detto delle caratteristiche anticommerciali e quasi artigianali del cinema neorealista, ma è sufficiente un'analisi anche sommaria della storia della Lux per dimostrare come molti

dei film più interessanti, girati tra la fine della guerra e l'avvento di una nuova schiera di registi neorealisti negli anni sessanta, fossero in realtà prodotti all'interno di un complesso sistema commerciale, organizzato in un modo non molto dissimile da quello industriale delle concorrenti produzioni hollywoodiane⁽²⁾. Sono dunque da scartare o comunque da porre in discussione le affermazioni di ordine storiografico che i film fatti durante il neorealismo rigettassero la struttura capitalistica basata sul sistema della casa di produzione, così come quelle relative agli imperativi categorici degli attori non professionisti, delle ambientazioni reali piuttosto che "artificiali" e tutte le convenzioni ed i codici cinematografici generali di provenienza e matrice hollywoodiane. Fellini ricorda, infatti, come Ponti e De Laurentiis tentassero di imitare quello stile sfacciato comunemente associato ai pezzi grossi delle case di produzione di Hollywood, lavorando in maniche di camicia e facendo bella mostra sulle loro scrivanie di tre o quattro telefoni (abitudini che insieme a quella di allungare i piedi sul tavolo erano a quel tempo ritenute stereotipi del modo di atteggiarsi americano). I loro uffici erano posti uno di fronte all'altro lungo un corridoio molto stretto, in modo tale che i due si potevano comodamente scambiare oscenità degne delle migliori scene "dell'avanspettacolo napoletano"⁽³⁾. La Lux film produsse quello che, in maniera comunque alquanto discutibile, può essere considerato il più grande film girato nell'era fascista, *La corona di ferro* con la regia di Alessandro Blasetti.

Nel dopoguerra la Lux produsse una serie incredibile di film di grande qualità, la maggior parte dei quali deve essere presa in considerazione per una possibile definizione di neorealismo: *Il bandito* (1946), *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Senza pietà* (1948) e *Il mulino del Po* (1949), tutti per la regia di Alberto Lattuada; *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa; *Riso amaro* (1948) di Giuseppe de Santis; *Senso* (1954) di Luchino Visconti; *In nome della legge* (1949), *Il cammino della speranza* (1950) e *Il brigante di Tacca di Lupo* (1952), tutti di Pietro Germi; *Persiane chiuse* (1951) di Luigi Comencini e *Il pastore* (1947) di Duilio Coletti, che segnò l'inizio della mutua collaborazione tra Pinelli e Fellini per la Lux. L'importanza della coppia di sceneggiatori Fellini-Pinelli fu di grande importanza per la produzione della Lux; ne è una prova immediata il fatto che fra le pellicole sopra citate, Fellini e Pinelli lavorarono a tre dei quattro film di Lattuada (fatta eccezione per *Il bandito*), a quelli tutti e tre diretti da Germi e i due di Comencini. C'è inoltre da aggiungere, che completarono una serie di sceneggiature

(2) Per uno studio esauriente sulla Lux si veda Alberto Farassino e Tatti Sanguineti, *Lux Film: Esthétique et système d'un studio italien*, Locarno, Éditions du festival International du film de Locarno, 1984.

Per altre case italiane di produzione cinematografiche, si veda lo studio a cura di Guido Barzoletti, Stefania Parigi, Angela Prudenzi e Claver Salizzato, *Modi di produzione del cinema italiano: La Titanus*, Roma, Di Giacomo, 1985; o si veda il volume a cura di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, *Titanus: la storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Milano, Coliseum Editore, 1986.

(3) Farassino e Sanguineti, *Lux Film*, pagg. 284-85.

che non furono poi mai realizzate. Fortunatamente, al contrario di quanto è avvenuto per la collaborazione con Rossellini, molti dei preziosi manoscritti originali sono ancora esistenti nel fondo Pinelli e nel fondo Fellini alla "Lilly Library of Rare Books" (Indiana University, USA). Fanno parte di questi documenti la sceneggiatura per *Senza pietà* di Lattuada; un trattamento lungo de *Il brigante di Tacca di Lupo* di Germi; il soggetto de *La famiglia*, un film ideato per Germi e poi mai girato; un trattamento lungo di *Persiane chiuse* scritto per Gianni Puccini ma alla fine diretto da Luigi Comencini; la prima metà della sceneggiatura per Giorgio Pastina intitolata *Il diavolo in convento*, film che non fu mai girato; c'è inoltre un'altra sceneggiatura poi non utilizzata, ideata per Mario Camerini con il titolo di *Happy Country* (Paese felice)⁽⁴⁾. Le sceneggiature mai realizzate, ma scritte da Pinelli-Fellini - *La famiglia*, *Il diavolo in convento*, e *Happy Country* esistenti soltanto in una copia originale alla Lilly Library dal Fondo Pinelli - sono veramente interessanti perché ci rivelano un lato alquanto sconosciuto del futuro Maestro. Gli archivi della Lilly Library contengono solo due estratti della collaborazione tra Fellini e Germi: un trattamento lungo e dettagliato (103 pagine) di *Il brigante di Tacca di Lupo* ed il soggetto, poi mai realizzato, de *La famiglia*⁽⁵⁾. Pinelli ha dichiarato che Germi non solo collaborò con la scrittura delle sceneggiature ma montava lui stesso i propri film. Sembra che non accettasse cambiamenti o riscritture di quelle che lui considerava come le "idee definitive"⁽⁶⁾. Non c'è dunque da sorprendersi del fatto che

Fellini e Pinelli godessero di una libertà molto limitata rispetto alle consuetudini sia di Lattuada che di Rossellini, e che di conseguenza, risulti meno agevole rilevare la loro presenza sia nei due manoscritti che nei film effettivamente completati. La storia de *La famiglia* appare ancora più lontana dalle trame e dai personaggi preferiti da Fellini: vi si racconta, in maniera estremamente naturalistica ed in uno stile affine ai primi romanzi di Svevo ed alla scuola del cosiddetto verismo, la storia di venticinque anni di una famiglia italiana. È possibile trovare qualche traccia della sensibilità felliniana e di quel milieu provinciale caratteristico dei suoi primi film, solo nell'enfasi posta sulla ciclicità degli episodi che si ripetono uguali nel corso degli anni. I disegni e le caricature scarabocchiate sulla copertina del manoscritto (l'intera famiglia con tratti fumettistici ed una ballerina del varietà), e di cui già si è detto a proposito del rapporto tra il regista ed il mondo dei fumetti, possono suggerirci qualcosa dell'opinione che della storia aveva Fellini. E' possibile che Fellini fosse annoiato da un materiale che non ne stimolava l'immaginazione e provasse quindi a trasformare (seppure figurativamente) quella che Germi intendeva come una dissezione del costume di una famiglia media, in un qualcosa dai contorni umoristici più consoni alla propria visione comica. L'immagine della ballerina, ad esempio, anticipa l'ambientazione del successivo film di Fellini *Luci del varietà* e non è da escludere che Fellini vi stesse già pensando, in privato, mentre collaborava con Pinelli alla sceneggiatura del film

di Germi.

Con gli altri progetti non realizzati - *Il diavolo in convento* e *Happy Country* (Paese felice) - Fellini ebbe modo di tornare in ambiti più familiari. Il manoscritto contenente la sceneggiatura de *Il diavolo in convento*, l'esistenza del quale sembra essere stata ignorata da tutti gli studiosi⁽⁷⁾ contiene alcune possibilità comiche che dovrebbero avere intrigato Fellini.

(4) Kezich in Fellini (pag. 140) cita questo film con il titolo di *Nice Country e Oil in Tuscany*.

Il manoscritto originale - Federico Fellini and Tullio Pinelli, "Happy Country (Paese felice)," Pinelli MS.13 (Box 5, IIIB) - ora nella Lilly Library, porta un titolo diverso. Anche Pinelli fa riferimento al film con il titolo di *Petrolio in Toscana* (Faldini e Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano...*

1935-1959, pag. 128). Dal momento che il film non fu mai girato, cito il titolo che appare sul manoscritto.

(5) Questi due manoscritti presentano all'interno della Lilly library le seguenti indicazioni catalogo: Federico Fellini, Tullio Pinelli, and Pietro Germi, "Il brigante di Tacca di Lupo," Pinelli MS. 14 (Box 5, IIIC) ed il già citato "La famiglia," Pinelli MS. 12 (Box 5, IIIA).

(6) Farassino e Sanguineti, *Lux Film*, pag. 298.

(7) Il manoscritto ha le seguenti indicazioni di catalogo: Federico Fellini, Tullio Pinelli and Giorgio Pastina, "Il diavolo in convento," Pinelli MS. 16

(Box 5 IIIE). Kezich, certamente molto informato sui dettagli anche minimi della biografia di Fellini, non ha evidentemente avuto modo di esaminare questo scritto durante le proprie ricerche, un'omissione irrilevante, vista la mole del materiale d'archivio mai prima esaminato che egli cita nel suo libro.

Kezich cita comunque un altro progetto la cui sceneggiatura era stata scritta da Fellini e Pinelli e precisamente l'adattamento di un romanzo di Mario Soldati "La ragazza di Trieste", progetto che la Lux sperava di vedere andare in porto convincendo David Selznick a dirigere Alida Valli e Gregory Peck (Fellini, pag. 140). C'è un altro film italiano che porta lo stesso titolo della sceneggiatura, *Il diavolo in convento*, diretto nel 1951 da Nunzio Malasomma per la Taurus, ma non ha assolutamente nulla a che vedere con il progetto qui in discussione ad opera di Fellini, Pinelli e Pastina.

Del manoscritto mancano purtroppo l'intera seconda metà e il finale. Il "primo tempo" del film ha una durata abbastanza lunga (119 pagine di narrazione) ed il testo contiene meno specifiche tecniche rispetto ad altri manoscritti - per esempio, il manoscritto di *Senza pietà*. La trama è incentrata sulla figura di Angelo, un frate che tenta di fermare la trasformazione ormai pianificata del monastero situato sulla costa ligure, del quale è rimasto il solo occupante, in un albergo di lusso per turisti. Il film si sviluppa attraverso i tentativi di Angelo di salvare le tradizioni del monastero, solo contro tutti, dal momento che anche gli abitanti del paese si aspettano dalla possibile conversione e quindi dall'afflusso di turisti, grandi guadagni. Ad un certo punto della storia, Angelo allude ad una possibile soluzione, ma, visto che la seconda parte del manoscritto è andata perduta, si può solo tentare di supporre quale sia questa soluzione. Il riferimento al diavolo nel titolo della storia, può fare pensare che Angelo stesse programmando di fare comparire una "presenza malefica" all'interno del monastero, per tentare di ostacolarne la trasformazione in un'attrazione turistica. Oppure, per converso, l'idea della "presenza" potrebbe diventare un mezzo per attrarre turisti e quindi salvare l'integrità del monastero. La sceneggiatura di *Happy Country* (Paese felice) nacque da un'idea di Luigi Barzini, autore del best-seller *The Italians* e noto giornalista con molti rapporti con il mondo americano, e venne scritta per un film il cui regista avrebbe dovuto essere Mario Camerini, mentre la produzione sarebbe spettata alla Lux

Film. Forse si intendeva proporre il progetto al mercato americano, dal momento che, come fa notare Kezich, si discusse se attribuire il ruolo di protagonista a Cary Grant, mentre David Selznick avrebbe potuto essere il coproduttore americano oltre a Carlo Ponti⁽⁸⁾. La sceneggiatura è alquanto lunga (285 pagine) e contiene diverse indicazioni specificamente tecniche per la trasformazione in film, seguendo il modello che si è indicato per le sceneggiature scritte per le pellicole prodotte per la Lux. Lo stile narrativo è di qualità tale che avrebbe potuto essere pubblicato come un ottimo romanzo a se stante. Anche la trama di *Happy Country*, come già era stato per *Paisà* di Rossellini e *Senza Pietà* di Lattuada, si basa sul rapporto tra valori culturali diversi, quali quelli americani e quelli italiani. Una compagnia petrolifera americana, sospettando che vi si possa trovare del petrolio, pone un'opzione su un appezzamento di proprietà del conte Della Robbia che si trova nella campagna senese vicino al paese di San Quirico. Dall'idea degli Americani che pensano di trovare del petrolio in un posto come quello si può intuire il genere di commedia degli errori che la sceneggiatura propone di sviluppare. Un ingegnere americano di nome Robert (questo probabilmente il ruolo che doveva essere proposto a Cary Grant), viene mandato sul posto dal presidente della compagnia petrolifera Mr Harrison, la cui figlia Mary è fidanzata con l'ingegnere, per stringere l'accordo. Robert è accompagnato da due tecnici del pozzo petrolifero descritti in maniera stereotipata come americani litigiosi ed attaccabrighe di nome Johnny (sic!) e

Blakey; un primo incontro con il conte porta alla conclusione del contratto ed alla possibilità di scavare. Robert, tuttavia, viene avvertito di prestare cautela alla possibile reazione di Fernanda, la figlia del conte, le cui obiezioni a fare della campagna toscana un Texas pieno di pozzi di petrolio alla fine convinceranno l'ingegnere stesso. L'immagine dell'America che emerge dal film, seppure di natura sostanzialmente comica, è più vicina all'immagine negativa data in *Senza pietà*, piuttosto che a quella di *Paisà*. La sceneggiatura rappresenta, infatti, una satira molto forte della ossessione che gli Americani sembrano avere del progresso, mettendo dunque in questione l'idea che ad un miglioramento delle condizioni economiche debba per naturale conseguenza derivare un aumento del grado di civilizzazione o di cultura. Si confrontano quindi, sino a diventare il punto focale della sceneggiatura, da una parte una nuova cultura industriale quale quella americana, dall'altra, un'antica forma di civilizzazione con profonde radici nel territorio e nel folklore contadino; un chiaro esempio di tutto ciò ci appare da questo scambio di battute tra Robert ed il Professore Nicola Della Robbia, fratello del conte: **Robert: "Siete un paese senza un soldo, e vi permettete il lusso di prendere in giro chi vi porta la fortuna in casa!... La civiltà!..."**

(8) Kezich, *Fellini*, pag. 140. Mentre la prima pagina di questo documento, Pinelli MS. 13 (Box 5, IIB), afferma che il materiale incluso riguarda sia il trattamento che la sceneggiatura, in realtà il soggetto manca e rimane solo la sceneggiatura.

Professore: *"Scusi ... cosa intende lei, per civiltà?... Ho l'impressione che lei la confonda con il progresso meccanico; e guardi che invece sono due cose contrarie..."*

Robert: *"Cosa vuol dire questo discorso?... Che bisogna tornare alla candela e al carrettino a mano?"*

Professore (con un sorriso): *"Mah!... il fatto è che ai tempi della candela, il mondo dormiva sonni più tranquilli e tutti i giorni nasceva un capolavoro..."*⁽⁹⁾

Se il film ha dunque inizio sottolineando la mancanza di comprensione reciproca tra le due culture, una situazione simile a quella che apre l'episodio siciliano di *Paisà* di Rossellini, la sceneggiatura di *Happy Country* sembra rovesciarne completamente l'orientamento. In questo film, infatti, gli Italiani possiedono una cultura la quale, come emerge chiaramente dalla sceneggiatura, è considerata superiore a quella americana. Anche Robert alla fine del film ne viene conquistato, convinto che la vita nella campagna toscana offra vantaggi sconosciuti rispetto alla "way of life" americana. Come ammette con Fernanda, della quale si è innamorato sin dal primo istante:

"Forse avete ragione voi... La vita non va logorata in affanni, frenesie... non va sprecata così..."

Voi sapete ancora goderla... Per noi il delitto maggiore è perdere tempo; e invece la saggezza forse, sta proprio nel saper perdere tempo... Sì, Fernanda, forse sarebbe stato meglio non trovare, il petrolio..."⁽¹⁰⁾. Si arriva, in conseguenza di ciò, ad un drammatico faccia a faccia conclusivo con Robert il quale dice a Mr Harrison che sulle colline di Toscana dovrebbero sorgere solo coltivazioni

di grano ed uliveti, non pozzi di petrolio: *"Noi crediamo di venire qui a colonizzare, a portare la civiltà . . ma ci urtiamo in cose che non riusciamo a comprendere... un'altra concezione della vita... un'altra civiltà... molto più antica."*⁽¹¹⁾. E quando Mary fa notare che l'Italia è un paese arretrato, che ha la più bassa percentuale di servizi igienici interni in Europa, Robert, ormai strenuo difensore della vita italiana, ribatte che i tedeschi ed i giapponesi che certamente godevano di tutte le comodità cui lei faceva cenno, non si erano certo dimostrati molto civilizzati durante l'ultima guerra!⁽¹²⁾ La conclusione della sceneggiatura appare a questo punto inevitabile: Mary lascia Robert, il quale, un anno dopo, ci appare vestito come un contadino toscano mano nella mano con Fernanda, mentre festeggia insieme a lei e agli agricoltori del luogo, l'annuale celebrazione del raccolto che si svolge in Agosto, tradizione con più di quattrocento anni di storia.

Il dispositivo messo in atto nel film, per ottenere effetti comici, si basa sulla contrapposizione tra una voce narrante che rende affermazioni, apparentemente oggettive ed affidabili, subitaneamente smentite dallo scorrere del sonoro e delle immagini immediatamente successive.

Lo schema viene messo in atto sin dall'inizio della sceneggiatura. Dopo che la voce narrante fuori campo ha dichiarato che Robert sta giungendo nel "paese del sole", la sceneggiatura richiede la dissolvenza su un'immagine di San Quirico sotto un'acqua battente⁽¹³⁾. Prima di lasciare gli Stati Uniti, Robert informa la compagnia petrolifera del fatto che non conosce una parola di italiano; viene allora

immediatamente tranquillizzato allorché gli si spiega che il paese è pieno di ex-immigrati in America che parlano inglese "PER-fettamente" (così come appare scritto nella sceneggiatura)⁽¹⁴⁾. Giunto a San Quirico, Robert ovviamente non solo non trova nessuno che parli inglese, ma, contribuendo a rendere la situazione più complicata per lui e più divertente per lo spettatore, gli abitanti gli si rivolgono in un italiano infarcito di colorite espressioni dialettali e quindi del tutto incomprensibile. La mancanza di comprensione da parte di Robert dell'arte italiana viene sottolineata in una delle riprese più interessanti e maggiormente dettagliate dell'intera sceneggiatura:

ATRIO VILLA INTERNO SERA

La Torre di Pisa...

...che, carrellando all'indietro, si rivela per una delle infinite ed orribili riproduzioni in alabastro del celebre campanile⁽¹⁵⁾.

Robert ha comprato l'oggetto kitsch qui descritto perché sa che Fernanda ama l'arte ed intende quindi farle un regalo all'altezza! L'oggetto diventa il simbolo della mancanza da parte di Robert

(9) Fellini and Pinelli, "Happy Country (Paese felice)," Pinelli MS. 13 (Box 5, IIB), pag. 211.

(10) Ibidem, pag. 265.

(11) Ibidem, pag. 275.

(12) Ibidem.

(13) Ibidem, pagg. 8-9.

(14) Ibidem, pag. 6.

(15) Ibidem, pag. 241.

(16) Vedasi il mio "Fellini e la Grande Tentatrice -Breve storia: dai maccheroncini Pop, alla Pasta Barilla, al Banco di Roma," in *Mistici & Miraggi: Mystfest 1997*, a cura di Paolo Fabbri e Mario Guaraldi (Milano Mondadori, 1997), pp. 239-65.

di quella raffinata eleganza che appartiene invece alla ragazza di cultura della quale si è innamorato. Anni dopo Fellini, come si è già fatto notare, avrebbe impiegato una riproduzione altrettanto artificiale delle torri pendenti di Pisa per il suo spot per la Campari⁽¹⁶⁾. In entrambi i casi, l'immagine funge da simbolo dell'Italia. La funzione svolta dall'immagine della torre di Pisa sarebbe stata comunque molto diversa, dal momento che nello spot per la Campari, Fellini intendeva porre in contrasto l'artificialità del simbolo alla genuinità del prodotto reclamizzato, mentre nella sceneggiatura del film, come si è visto, non fa che sottolineare la provenienza di Robert da un mondo dominato dalle regole della produzione di massa e della replicabilità dell'opera d'arte e dove è di conseguenza del tutto assente un nucleo genuino di valori umanistici.

In *Happy Country* il tono ironico della narrazione rappresenta l'elemento formale più vicino alle tecniche narrative poi impiegate da Fellini nei primi film di ambientazione provinciale. Ed il mito dell'America - un elemento così importante nei film con Lattuada o Rossellini - viene sviluppato in un modo molto ironico e comico. Se la presenza di Pinelli appare evidente dovunque nella sceneggiatura de *La famiglia*, il critico di Fellini può benissimo vedere il futuro Maestro della comicità cinematografica nelle battute di *Happy Country* o nell'intreccio un po' ridicolo di *Il diavolo in convento*.

Possiamo imparare dalla lettura delle sceneggiature non realizzate scritte da Fellini e Pinelli una lezione semplice: che il futuro Maestro lavorava benissimo

dentro una struttura capitalistica di tipo Hollywoodiano che gli dava spazio intellettuale, lavorava benissimo proprio come lavorò sotto la tutela di Roberto Rossellini in un ambiente totalmente diverso - un sistema caotico, senza regole o strutture industriali. Ma veramente siamo sorpresi da questo fatto? Il vero genio artistico non bada alle strutture industriali o alle condizioni del lavoro: il vero genio artistico come Fellini bada soltanto all'ispirazione interiore.