

VOCI DEL VARIETÀ / FEDERICO DELLE VOCI **I direttori di doppiaggio di Fellini**

A CURA DI
TATTI SANGUINETI

CON LA COLLABORAZIONE E UNA FILMOGRAFIA DI
GERARDO DI COLA

FONDAZIONE FEDERICO FELLINI



*Questa pubblicazione è stata realizzata dalla Fondazione Federico Fellini
in collaborazione con la Cineteca di Bologna.*

Con il contributo della Direzione Generale Cinema
- Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Aiuto: Alessandra Fontemaggi

Segretaria di edizione: Rosellina D'Errico

Redazione: Giuseppe Ricci

Trascrizione testi: Mirco Cecchini, Francesca Chicchi, Lorenzo Corbelli, Rossana Mordini,
Gina Saielli

Progetto grafico della copertina: Damir Jellici

Stampa: Ramberti Arti Grafiche

Un particolare ringraziamento a:

Gianfranco Angelucci, Gideon Bachmann, Daniela Barbiani, Pino Bruni, Valerio Caprara, Renato Cortesi, Andrea Crozzoli, Solvejg D'Assunta, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Giulia Graziani, Franco Interlenghi, Miro Gori, Michele Kalamera, Enrico Lancia, John Francis Lane, Francesca Leali, Oreste Lionello, Paolo Luciani, Stefano Masi, Roberto Mannoni, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Vincenzo Mollica, Enzo e Glauco Ocone, Angelo Olivieri, Elio Pandolfi, Fiammetta Profili, Pier Luigi Raffaelli, Gian Piero Rizzo, Walter Santesso, Moraldo Rossi e inoltre Cinemazero, Reporters Associati, il Centro Espressioni Cinematografiche di Udine, la CVD di Roma e Elisabetta in particolare, la famiglia di Gerardo Di Cola e quella di Mario Maldesi.

È vietata ogni riproduzione non autorizzata dei disegni e delle foto pubblicate.

Fondazione Federico Fellini

Via Oberdan 1 - 47900 Rimini

tel. 0541 50085-50303 / fax 0541 57378

www.federicofellini.it

e-mail: fondazione@federicofellini.it

residente

Pupi Avati

Vice Presidente

Giuseppe Chicchi

Direttore

Vittorio Boarini

Consiglio d'Amministrazione

Pupi Avati

Marco Bertozzi

Giuseppe Chicchi

Carlo Fuscagni

Angelo Libertini

Stefano Pivato

Italo Sala

Comitato Scientifico

Gian Piero Brunetta

Michele Canosa

Maurizio Giammusso

Jean A. Gili

Vincenzo Mollica

Jacqueline Risset

Gianni Rondolino

Mario Sesti

Giorgio Tinazzi

Sergio Zavoli

Responsabile delle iniziative

Alessandra Fontemaggi

Responsabile dell'archivio

Giuseppe Ricci

Segreteria

Mirco Cecchini

Segreteria amministrativa

Andrea Cesari

Lorenzo Corbelli

ISTRUZIONI PER L'USO

Affidare a Tatti Sanguineti la cura di un volume da parte di una Fondazione che ha grandi responsabilità culturali e ne risponde ad Istituzioni pubbliche è comunque un azzardo, un rischio che si può correre solo se lo si è ben calcolato, mettendo nel conto che a volte i calcoli si possono sbagliare. Tatti, infatti, è un intellettuale creativo che nei momenti maggiormente felici del suo operare fa trasparire una fantasiosa genialità, nella quale però spesso si insinua una vena di sregolatezza che di quando in quando prevarica la genialità stessa.

Questo non toglie che la Fondazione Fellini, la quale ha il compito istituzionale di conservare e diffondere la memoria storica del grande regista, abbia subito preso in considerazione la proposta, avanzata dallo stesso Sanguineti, di pubblicare un testo dedicato al doppiaggio nei film di Fellini. L'argomento è parso di tale importanza, così atto a fornire nuovi contributi allo studio dell'opera cinematografica del Nostro, tanto innovativo nel quadro degli studi felliniani, dove un tema di tale rilievo non ha trovato finora praticamente alcuna attenzione, che abbiamo ritenuto, confortati dalla partecipazione della Cineteca di Bologna, di imbarcarci in questa avventura, dato che di una vera e propria avventura si è trattato, anche perché da molte parti ci sono giunti autorevoli e amichevoli incoraggiamenti ad affrontare le incognite che sempre si presentano quando ci si muove su un terreno inesplorato per aprire nuove vie alla ricerca. Sanguineti dispone su questo argomento di un archivio enorme, una

sterminata congerie di materiali, tutti riferibili al tema delle voci nei film di Fellini, raccolta in molti anni e in attesa di essere utilizzata. Tanto vasto è l'archivio che solo una piccola parte è stata impiegata in questo volume ed è certamente giusto pensare, come affiora nelle sue pagine, a quelli che si potrebbero fare in seguito. Ma andiamo con ordine, un passo alla volta per non inciampare di nuovo.

Qui basta notare che, fra il materiale già in parte sistemato per eventuali ulteriori pubblicazioni, vi sono più di sessanta testimonianze, tutte di ineccepibile interesse storico-documentario, che vanno da Carmelo Bene a Claudia Cardinale, da Valentina Cortese ad Arnoldo Foà, da Oreste Lionello a Marcello Mastroianni, passando per Renato Cortesi, Carlo Croccolo, Solvejg D'Assunta, John Francis Lane, Nino Manfredi, Giulietta Masina, Elio Pandolfi e Walter Santesso.

Uno straordinario archivio, dunque; la determinazione dell'archivista di selezionarlo, ordinarlo e trasformarlo in un libro; la disponibilità a collaborare di Gerardo Di Cola, un cultore della materia alla quale ha dedicato il ponderoso volume *Le voci del tempo perduto*; l'impegno di Alessandra Fontemaggi ad essere il braccio e la mente della Fondazione affiancando Sanguineti durante tutta la complessa vicenda che ha scandito la redazione del testo sono stati la combinazione che ha fatto scattare il processo produttivo il cui risultato qui finalmente vede la luce.

Prima di procedere oltre è bene chiarire ai lettori, che vogliamo sperare molto numerosi e, quindi, non tutti specialisti, che quando parliamo di doppiaggio in Fellini non ci riferiamo, come normalmente si pensa, alla traduzione dei dialoghi di un film dalla loro lingua originale a quella del paese dove il film stesso è stato acquisito per la distribuzione, ma alle voci che Fellini dà a molti dei suoi attori, indipendentemente dalla lingua in cui essi parlano, non con un intento funzionale (come può essere quello di far comprendere al pubblico italiano un film americano), ma con finalità espressive, vale a dire per raggiungere risultati artistici. Di qui l'importanza delle voci che non appartengono agli attori e non hanno il compito di migliorare la loro dizione, ma sono interventi

creativi tesi ad arricchire di significati e di valori estetici l'opera.

Tutto ciò appare chiaramente leggendo il corpo del volume, ricco di apporti inediti dello stesso Fellini, dei suoi collaboratori al doppiaggio e di molti altri. Tutti di grande interesse, ma fra essi si cela l'insidia: l'azzardo che la Fondazione ha deciso di correre si è insinuato nella testimonianza della vedova Giannini, raccolta da Sanguineti sotto il titolo *Ultima telefonata alla signora Giannini*, dove compare un riferimento a Suso Cecchi D'Amico e alla sua famiglia di pessimo gusto, aggravato dall'intonazione macabra.

La signora Giannini avrà sicuramente detto quella frase, ma averla voluta registrare non credo sia un servizio reso alla verità e neppure alla stessa signora Giannini. Credo invece trattarsi, appunto, di sregolatezza, testimoniata da un ulteriore accanimento contro la più autorevole sceneggiatrice del cinema italiano, che possiamo leggere nel lungo saggio con cui Sanguineti accompagna il nucleo storico-filologico del libro, dove si giunge a contraddire apertamente i fatti storicamente accertati e dallo stesso Sanguineti riportati.

Infatti, dai brani delle memorie dettate da Suso alla nipote e trascritti da Tatti, si può chiaramente dedurre che Suso giudica Giannini "un regista molto importante e di grandissimo talento" e che questo giudizio non contrasta con la constatazione che Giannini era anche "un incontenibile fanatico del lotto". Non solo, ma dalla stessa fonte apprendiamo che nella rottura fra Suso e Giannini il gioco del lotto non ha avuto nulla a che fare, essa infatti fu determinata solo e unicamente dalla decisione della Titanus, cioè dal produttore Goffredo Lombardo, di affidare a Visconti la regia del *Gattopardo* togliendola a Giannini, al quale in un primo tempo l'aveva commissionata. La arbitraria interpretazione che Sanguineti dà di questa vicenda, avvitando in una polemica senza attinenza rispetto al tema del volume, sembra una fantasia fondata sugli stessi principi cabalistici a cui si ispirano i giocatori accaniti del lotto e tesa surrettiziamente a fare della vicenda stessa un'ennesima non necessaria esemplificazione del principio che "la storia la scrivono i vincitori".

Ovviamente la Fondazione ha fatto notare all'autore tutto ciò, così come

gli ha fatto notare la gratuità dell'affondo portato a Tullio Kezich perché nella sua biografia di Fellini, giustamente considerata in Italia e all'estero un testo fondamentale, non sono citati i direttori del doppiaggio. Inutilmente. D'altra parte la Fondazione non ha né vuole avere alcuna funzione che abbia, anche indirettamente, una qualche analogia con un intervento censorio e, quindi, il testo va in stampa così come lo ha voluto il suo autore.

Al di là delle intemperanze, infatti, che nel caso di Kezich assumono anche echi goliardici, ci sembra che il libro costituisca comunque un contributo non rinunciabile agli studi felliniani, un contributo che potrebbe essere ricco di futuro e che non è giusto sottrarre agli studiosi, ai ricercatori e, più in generale, alla cerchia di lettori intelligenti e curiosi che possano apprezzarlo, a causa degli eccessi dell'autore, inopportuni certamente, ma pur sempre marginali rispetto al complesso di apporti critico-filologici originali che costituiscono il corpo del volume.

D'altra parte, e anche questo non è un dato trascurabile, la Fondazione si è impegnata da tempo a pubblicare questo volume: si è impegnata con la comunità degli studiosi e degli storici del cinema, con i cultori di studi felliniani e con tutti coloro che amano la ricerca e pensano che su Fellini e la sua opera non se ne compia a sufficienza; ma si è impegnata altresì con i suoi interlocutori pubblici, con gli Enti che sostengono l'attività della Fondazione stessa e contribuiscono allo svolgimento dei suoi compiti istituzionali.

E gli impegni vanno onorati.

**VOCI DEL VARIETÀ
FEDERICO DELLE VOCI**

L'OSTERIA DI PIRANDELLO

DI FEDERICO FELLINI

“Essere amici di Federico Fellini non è merito.

Capriccioso e volubile come tutti gli imperatori, nomina suoi amici chiunque: cavalli, ciuchi e cani... Io mi sono trovato ad essere suo amico in questo modo.

Ma essere amici di Federico Fellini dà un privilegio ed è quello di poter vedere le copie di lavoro dei suoi film che sono la cosa più bella di tutta la sua opera”.

(Oreste Del Buono in *Fellini nel cestino*, di Gianfranco Angelucci, 1984)

La leggenda nasce dal fatto che le copie di lavoro sono destinate, per definizione, a proiezioni quasi clandestine, carbonare, catacombali. Primissime proiezioni che il regista fa per se stesso circondato da qualche tecnico, dal montatore soprattutto, per verificare il lavoro che si è fatto insieme, alla moviola.

E poi cominciano quelle proiezioni fatte per qualche amico, così, per saggiare più o meno vanitosamente le prime reazioni.

Gli amici sono sempre gli stessi. Scelgo quelli che so che mi diranno che è un capolavoro. No, sto scherzando: fra tanti amici ce ne sono alcuni del cui giudizio mi fido di più di altri, i più sinceri, i più distaccati...

Chi ha visto alcune di queste copie ha sempre avuto modo di stupirsi per qualche stravaganza inattesa, per qualche fragorosa rottura dell'azione, per la mia voce che fa tutte le voci, che dà le risposte di tutti i personaggi, che cambia continuamente.

La copia di lavorazione di cui si parlò di più fu forse quella della *Dolce vita*.

Era un film particolare anche per la grande quantità di attori stranieri: francesi, inglesi, americani, tedeschi, spagnoli.

Era una colonna sonora particolarmente caratteristica dei miei film: una babele di idiomi, di linguaggi, di dialetti, di gente che recita i numeri, di altri che dicono le preghiere e su tutti la mia voce che suggerisce, esorta, rimprovera, grida, sbraita.

Era un documento sonoro di tutta la vita che c'era attorno al set: le nottate a via Veneto, le riprese per le strade, i commenti del pubblico, gli applausi addirittura... Avevano affittato i balconi di tutta la piazza della fontana di Trevi, c'erano ventimila persone, era divenuto un appuntamento notturno: "Anita! Anita!".

La Ekberg invocata come una divinità.

E poi lo stridio di una macchina che frenava in curva, le sirene della polizia e i latrati dei cani. E sopra questo tappeto la voce degli attori che parlavano ognuno la propria lingua e su tutti, ripeto ancora, la mia voce.

Anche un giornalista francese assistette ad una di queste primissime proiezioni e ricordo che la Cinémathèque Française aveva richiesto in regalo questa copia di lavorazione. O, almeno, mi pare.

Poi, in qualche occasione che non ricordo bene, fu fatta una piccola indagine a Parigi ma la copia non saltò fuori.

Forse sono io che ho l'istinto del ladrone, del criminale: cancello tutto, non voglio lasciar tracce.

Anch'io sarei incuriosito di rivedere questa copia che conservava tutta la vita che si svolse attorno al film e poteva testimoniare il labirinto e suscitare una infinità di ricordi.

Mi auguro che sia possibile rintracciarle queste copie.

Non soltanto per il divertimento che questo modo di lavorare può suggerire, sorprendendo e facendo ridere, ma anche personalmente sarei interessato: mi sembrerebbe di assistere a una farsa di cui sono protagonista dal principio alla fine, di visitare uno zoo in cui l'animale più esotico sono io.

Come sfogliare delle fotografie scattate in un momento in cui non vedevi il fotografo e ti restituiscono quella autenticità un po' spettrale, da ectoplasma, che ti sembra di guardare con un senso di disagio se non di sgomento.

È una iniziativa che guardo con simpatia perché è come ripresentarsi in maniera un po' misteriosa, quasi parapsicologica, da seduta spiritica, delle stagioni della mia vita che sono alle mie spalle e che vivono soltanto in un ricordo sempre più confuso e sempre più alterato.

Mi divertirebbe, per esempio, rivedere una scena che sbigottì e fece morire dal ridere i primi spettatori della copia del *Satyricon*.

Si trattava di un lungo dialogo fra Trimalcione ed Eumolpo. Per impersonare Trimalcione avevo scelto un famoso oste romano, Mario Romagnoli detto il Moro,

proprietario di una trattoria molto nota al centro di Roma.

Questo Romagnoli si era portato sul set la moglie e la figlia che nei primi giorni avevano tentato invano di fargli ripassare le battute. Nonostante tutta la sua buona volontà da alunno delle scuole elementari, se ne stava lì con un faccione buio e greve. La lentezza, la concentrazione per cercare di ricordare una parola erano tali per cui l'impresa risultava divertentissima, patetica e impossibile.

Allora, per sbloccarlo, gli dissi: “Senti, Moro, prova a dire dei numeri: unduettrè, quattrocinquè...!”.

Senonché il ritmo della mia voce che gli dava le battute e questa nuova emozione di dovere dire dei numeri non combinavano nulla di buono.

Come fare? Alla fine fu lui, geniale, a suggerire una soluzione: “Ma io potrei dire dei menù. Perché lì io vado come un treno”.



Fellini-Satyricon

L'interlocutore era Randone. Faceva il poeta Eumolpo, un artista cialtrone, miserabile e scroccone, invitato in casa di Trimalcione per dare lustro a questi volgari ricconi.

Trimalcione raccontava dunque di come aveva fatto le sue ricchezze ed Eumolpo, ironicamente, con un po' di malignità aggiungeva dei dettagli che testimoniavano l'ignoranza, la protervia e la ferocia del padrone di casa. Trimalcione le sue battute le aveva risolte dicendo: "Oggi ci avemo du' cotolette a scottadito che ve magnate pure le dita, poi ve consiglieri 'na insalata con la rughetta: 'na goccia d'olio e tutto limone. Niente d'aceto: ché l'aceto sulla rughetta nun ce sta bene".

Randone ascoltava affascinato con un sorrisetto ironico, ma anche lui aveva un suo problema: la memoria. Non si ricordava. Prodigioso attore sul palcoscenico con lo stesso testo tutte le sere e il suggeritore in buca, qui non ricordava, anche se gli suggerivo le battute a tempo debito. Sarà stato il frastuono del set, sarà stato Trimalcione implacabile ormai coi suoi menù... Io non mi azzardavo di proporre a Randone di rispondere recitando dei numeri e lui, infatti, mi guardava con una faccia come a dire: "Ma Lei, Fellini, non mi può umiliare fino a sto punto...".

"Vabbè, Randone, le battute non se le ricorda, i suggerimenti le dan fastidio, i numeri non li vuol dire, troviamo qualcosa".

"Potrei dire *Vestire gli ignudi*: la sto preparando e la so abbastanza bene...".

Allora il Moro: "Ci avemo 'na coda con la pajata che manco mi' nonno la faceva così", e Randone tormentandosi: "Ma tu, ma tu, creatura mia, cosa pensi? Quando la gran porta dell'Infinito si schiuderà davanti a una nuova dimensione...".

"Allora ce mettemo anche i fagioli...".

Insomma era un dialoghetto molto simpatico. Travolgente. Peccato che non lo abbiamo potuto lasciare.

Quando i colleghi americani si stupiscono che io non giro in presa diretta – una delle tante anomalie secondo loro del mio modo di girare – sono costretto a dire che io non potrei mai girare in presa diretta, in quel silenzio sacrale e chiesastico dove gli operai e gli elettricisti devono indossare delle pantofole di panno e aggirarsi come ladri dentro a un appartamento sconosciuto, dove per non tossire la gente si mette la mano sulla bocca rischiando la soffocazione.

Io non è che parlo per fare delle conferenze o perché vengo preso da un raptus oratorio.

Parlo perché mi sembra di guidare i miei attori in maniera più diretta, più vitale, più fantasiosa. Parlo perché mi vengono delle idee all'ultimo momento.

Parlo come uno scultore muove le mani sulla creta che sta modellando: continua a dare colpi di pollice, con le dita accarezza, plasma, liscia, schiaccia.

E allora mi sembra di intervenire da burattinaio del mio film, là dove intravedo o precedo o prevedo un vuoto, un allungamento, una pausa.

E poi anche per togliere all'attore quell'eccesso di concentrazione, quella compiaciuta consapevolezza di star recitando, di fare il personaggio...

Insomma, è un modo di fare che non posso chiarire in un sistema, definire in un metodo. Io non ho metodo. Non ho sistema. Questo è un mio modo personale, fatto di intervento divistico, di protagonismo, ma nello stesso tempo di continua presenza per correggere suggerire cambiare sconcertare. Ho proprio bisogno di intervenire, di entrare, di vivere il film in tutti i suoi personaggi, in tutte le sue prospettive, in tutte le sue angolazioni. Mi pare inevitabile che io non abbandoni i miei attori davanti alla macchina da presa e me ne stia tranquillo nel buio a guardare severamente come un giudice o un professore e dare poi promozioni o bocciature.

Quella di queste copie di lavorazione non mi pare nemmeno che sia la mia voce.

Mi pare una proiezione quasi astrale della mia voce: un mio doppio che interviene abitando gli attori, le attrici, i generici, le comparse.

Se non esercita un potere suggestivo, ipnotico, di comunicazione con gli attori viene a mancare in un cineasta la funzione protettiva, materna.

Fa parte delle sue prerogative, dei suoi obblighi e dei suoi doveri.

Fare tutte le voci del film è una mia inclinazione pagliaccesca, di saltimbanco e capocomico.

La necessità di tentare di suggerire i toni di battuta a un'attrice, a un vecchio, a una bambina può avere incoraggiato questa mia naturale predisposizione all'imitazione e alla contraffazione delle voci e avervi apportato addirittura dei miglioramenti tecnici.

In certi momenti mi sento così identificato con l'attore che la mia voce riesce ad adeguarsi al carattere del personaggio. Fa parte dei trucchi del mestiere.

Se nella presa diretta c'era il latrare lontano di un cane, quel sentimento di lontananza che ti restituiva un essere in città ma già in campagna e che aggiungeva quindi alla scena girata un senso nuovo di solitudine maggiore, lo ripropongo con gli effetti questo latrato.

I tecnici italiani rifanno tutto questo benissimo.

Attore spagnolo o inglese, tedesco o americano, sui miei set ognuno parla la sua lingua.

Parlare italiano diventa assurdo o ridicolo. Una perdita di tempo che può soltanto essere occasione di divertimento.

Loro parlano in inglese e magari gli altri gli rispondono in dialetto napoletano. Perché a Napoli trovo sempre interi tir di facce, gente con una faccia straordinaria ma a cui



Giulietta degli spiriti

non puoi nemmeno tentare di far dire una battuta.

D'altronde, se ho fatto il mare in tempesta in uno studio, perché non posso far doppiare un intero film a 5 o 6 attori?

Alighiero Noschese era un grande: ho doppiato un film quasi solo con lui, *Giulietta degli spiriti*. Sì, lui era l'emblema del mio modo di lavorare.

Io mi limito a 5 o 6 attori che sono quasi sempre gli stessi, scandalizzando i direttori di doppiaggio e i miei assistenti alla regia che mi dicono che queste voci si riconoscono.

“Ma chi le riconosce? Le riconosci te, che fai il direttore del doppiaggio!”.

Cerco sempre di fare un dialetto che non sia usurato e reso insopportabile dalla radio e dalla televisione: il romano, il napoletano, il toscano, il veneto... Cerco piccole sfumature, dialetti di confine: l'Umbria, le Marche... Dialetti fra regione e regione, non identificabili, che danno una maggiore verità.

marzo 1992

ARRIVANO I DOPPIATORI

DI FEDERICO FELLINI

Ricordarsi i doppiatori?

Mah... in molti casi ho visto soltanto delle spalle, delle schiene, delle nuche ritagliate contro il chiarore della proiezione, riverberate dalla lucetta che sta sul leggio.

È un contatto di tipo telefonico: io sto lì nella cabina di regia e loro nella penombra: sagome intimidite, profili che si voltano...

Vedi un palpitare di sigarette che si accendono... C'è un'aria un po' criptica, catacombale, da setta segreta.

Perfino le presentazioni si svolgono spesso al buio o nel chiarore luminescente dello schermo che manda avanti i suoi anelli.

Ricordare i doppiatori? Identificarli con l'aiuto di un libro? Mah, inventerò.

Fumano, si attardano al bar. Già mentre li saluto o scambio qualche battuta scherzosa so che i doppiatori sono delle presenze amiche.

Non voglio fare della letteratura parapsicologica ma il momento del doppiaggio è il momento in cui mi vengono delle informazioni nuove sul film: per il tramite di questi personaggi.

Le ombre sullo schermo, ombre i cui proprietari sono già tornati in America, Francia, Inghilterra o nell'anonimato più oscuro da cui li avevo tirati fuori durante le operazioni del casting conservano una loro tenace segretezza. E adesso arrivano delle persone, i doppiatori appunto, che, dopo averci chiacchierato un po' insieme, vengono a riferirmi informazioni che non possedevo.

I doppiatori sono degli spettegolatori da cui verrò a sapere come parlerà veramente quel tipo che nella colonna originaria mi diceva dei numeri o mi raccontava cosa aveva mangiato la sera prima.

La paccottiglia sonora della copia lavoro col suo fascino segreto e medianico adesso sarà finalmente interpretata.

Il doppiaggio è come una seduta spiritica. I doppiatori sono dei medium che daranno una identità a quelle ombre. Sto esagerando.

Ma l'aria è davvero quella dell'annuncio di una rivelazione portata da persone che tenteranno di dirmi chi è veramente quel personaggio. Da quale regione d'Italia o del mondo proviene.

È una maggior conoscenza del lavoro che hai fatto e che prima non potevi avere. È la continuazione delle riprese. Un completamento, un arricchimento. O una contraddizione vitale. Questo dev'essere il doppiaggio.

“Più rauco”... “tossisci”... “si schiarisca la voce”...

Le indicazioni che puoi dare al doppiaggio sono quello che sono.

Anche il regista più dotato non può fare altrimenti.

Se gli fai sentire, o tenti di fargli sentire come deve fare, l'Attore – qualunque attore – si sente confortato.

Io preferisco questo sistema alle piccole conferenze che tanti colleghi si compiacciono di fare per esibire tutte le loro intenzioni nella maniera più esatta e precisa.

L'Attore lo rendi infelice quando cominci a rimbambirlo con le intenzioni, i messaggi, i riferimenti, le analogie, e le similitudini.

Se, anche vincendo la tua naturale timidezza, provi a fargli vedere o sentire, l'Attore invece ti tratta subito con più rispetto. Con un sentimento di gratitudine e di colleganza. Ti riconosce e si sente riconosciuto in qualcosa di comune.

È nel rapporto psicologico con l'Attore che il Regista fa meglio il suo mestiere. Così l'Attore capisce che colui che lo vuol dirigere conosce i suoi problemi.

A tutti gli attori – tutti – fa piacere l'incoraggiamento, il consiglio giusto.

In me c'è anche il desiderio di trasmettere all'Attore un sentimento di ammirazione e simpatia. Di quella meraviglia che mi aveva colpito sin dalla prima volta che l'avevo visto sul palcoscenico, illuminato da sotto e truccato. Un sentimento di ammirazione che mi rimane ancora dentro, anche se ora sono diventato il burattinaio.

Al doppiaggio il rapporto è sempre lo stesso. Star lì con l'orecchio attento e cercare di ricavare dall'Attore quello che ti può dare. Non quello che non ti può dare.

Non lo dico solo per compiacere il mio narcisismo, ma mi accorgo che il mio modo di collaborare con gli attori provoca una nota di cordialità e di gratitudine perché mi sentono come uno di loro. Una familiarità artigianale e pagliaccesca che diventa un invito a partecipare in modo più gratificato. Perfino gli americani che sono abituati a tutta un'altra scuola e che vogliono sapere la *motivésction* con cui devono



E la nave va

aprire la maniglia di una porta. Le strutture deliranti dell'Actor's Studio: quell'identificazione, quella fatica, quel dimagrire o ingrassare, quell'imparare a tirare di boxe veramente...

Ebbene, perfino questo tipo di Attore, magari intimidito per il fatto di essere in un paese straniero e di lavorare con un regista improvvisatore notorio, può trovarsi invece liberato. E scoprire di stare sulla stessa pista dello stesso circo e di appartenere alla stessa baracca.

E scatta, quindi, un divertimento che in altri ambienti o con altri registi è invece guardato con sospetto o come una forma di diletterismo.

La sdrammatizzazione della macchina attoriale diventa una giocosa e fraterna complicità.

giugno '93

TESTIMONIANZE



A PROPOSITO DI FRANCO ROSSI

TESTIMONIANZA DI MORALDO ROSSI

L'incontro con Franco Rossi avvenne dopo *Lo sceicco bianco*. Franco entrò subito nel manipolo esiguo degli amici più stretti, insieme a Leopoldo. La frequentazione di Franco a casa di Giulietta e Federico a via Lucrezia diede adito a un romantico rapporto sentimentale tra lui e Mariolina, sorella di Giulietta, che viveva con lei. Rapporto discreto che sarebbe rimasto segreto se Federico non avesse pensato di informarmi, peraltro con toni sempre comprensivi e benevoli, mai maligni. Erano molto caute le avances di Franco, che soffriva un po' il promettente avvio di Federico, il quale aveva cominciato un po' dopo, ma aveva avuto più successo di lui. Questo match impari produceva un cortocircuito di confidenze. Franco si apriva con Mariolina, Mariolina si confidava con Giulietta, Giulietta raccontava le ambascie della sorella a Federico, Federico informava me.

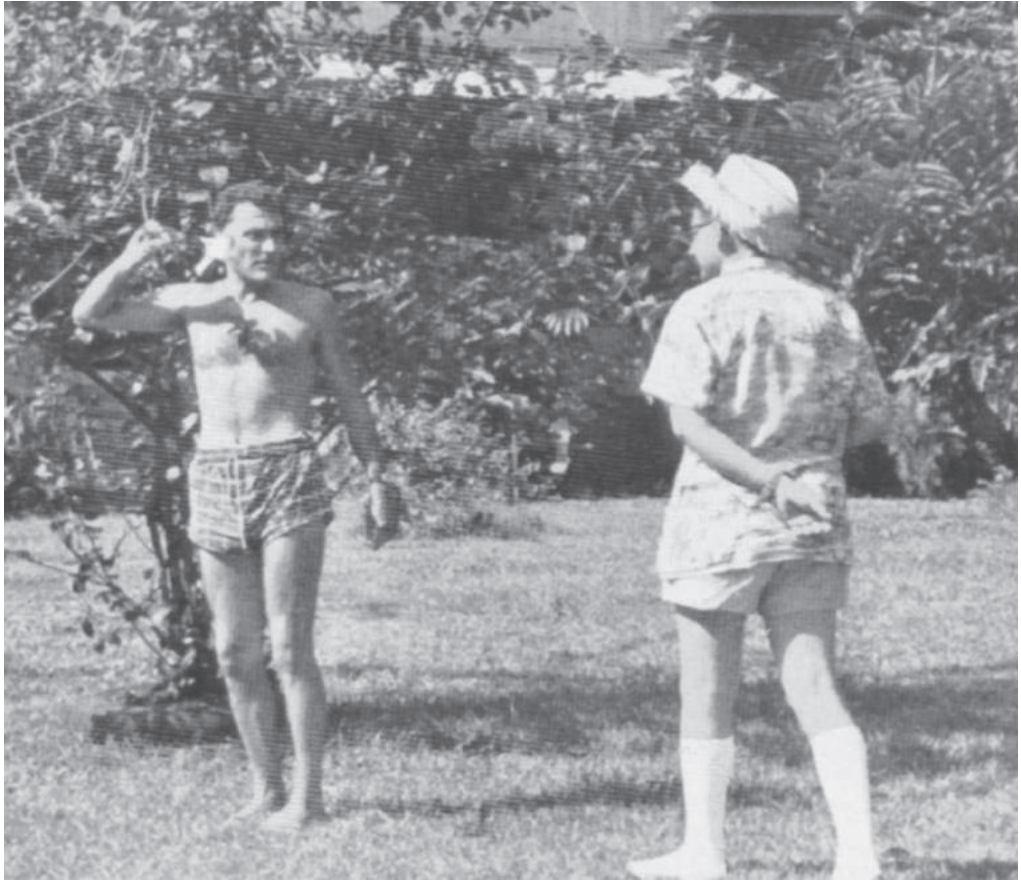
Franco Rossi era un po' più vecchio, un po' più bello e discretamente più colto di Federico. Non poteva non "patirlo" un pochetto. Nell'immediato dopoguerra e nei periodi di magra aveva fatto la radio ed era un quotato direttore di doppiaggio.

Federico fu molto soddisfatto dell'apporto di Franco alla colonna dei *Vitelloni*, con – fra l'altro – il narratore Cucciolla e Manfredi che dava benissimo la voce a Franco Fabrizi, e se lo tenne come direttore del doppiaggio fino a *La dolce vita* compresa e finché a Franco non capitò di meglio da fare...

Il sodalizio fra Federico e Franco fu uno dei più corretti, solidi e reciprocamente proficui. Federico "passerà" Sordi a Franco Rossi, e Franco Rossi "passerà" Pasolini a Federico Fellini.

Ma io porto soprattutto il ricordo di alcune zingarate formidabili con loro due. Una col mitico pizzardone che faceva servizio sulla storica piattaforma di piazza Venezia, perché era il più affascinante nei gesti, un affascinante mimo e un caro amico.

Vedendolo sparito per qualche tempo, ne andammo a chiedere ufficialmente il



Franco Rossi con Ottavio Alessi sul set di Odissea nuda

motivo e ci spiegarono che era stato mandato a Londra in rappresentanza dei vigili del Campidoglio per un confronto con i *bobbies*: una specie di competizione senza frontiere.

Al suo ritorno Federico, io e Franco Rossi con il pretesto di portargli sotto la piattaforma il panettone dell'Epifania, riuscimmo a paralizzare il traffico di piazza Venezia.

Fellini aveva un vero debole per gli scherzi ai vigili che incarnavano per lui la quintessenza di un'autorità da sbeffeggiare, e Franco era una spalla molto valida. Cosa sarebbe stato un film come *Il vigile* diretto da Federico!

(tratto da Moraldo Rossi e Tatti Sanguineti, *Fellini & Rossi. Il sesto vitellone*, Le Mani, Genova 2001, pagg. 52-53)

FRANCO ROSSI

Lo sceicco bianco non l'ho diretto io il doppiaggio.

Ci siamo conosciuti subito dopo, non mi ricordo neanche bene come. Come colleghi perché anch'io facevo il regista: avevo diretto due filmetti, *I falsari* e *Solo per te, Lucia*.

Federico aveva cominciato un pochino dopo.

Per arrotondare quei magri guadagni di regista, facevo anche il direttore di doppiaggi e lui lo ha scoperto. Diventammo anche molto amici. Un amore a prima vista.

Io ho diretto il doppiaggio de *I vitelloni*. Ho saltato *La strada* perché a quell'epoca stavo all'estero. Poi ho fatto *Il bidone*, *Le notti di Cabiria* e *La dolce vita*, che mi prese un intero mese di lavoro che per quell'epoca era una durata pazzesca.

Poi dopo *La dolce vita* le nostre strade si separarono, perché io avevo altro da fare.

All'epoca della nostra conoscenza si usava molto far vedere i film ai propri amici, in modo da avere consigli ed approvazione. Era una cosa molto commovente che oggi faticiamo ad immaginare e che non avrebbe alcun senso. Ma nel cinema di allora c'era un'autentica dimensione collettiva.

L'amicizia con Federico fu vera quotidiana profonda. A parte l'amicizia, coinvolgermi al doppiaggio lo sollevava dalla noia. Poi quando affinammo il nostro affiatamento capì che poteva anche lasciarmi solo. Così quando aveva da fare se ne andava e io lavoravo per conto mio.

Io avevo la responsabilità delle voci. Provini su provini, compito che oggi normalmente è affidato all'assistente.

Io stavo in sala per la direzione degli attori. Federico se ne stava in cabina di registrazione. Ma ogni tanto si annoiava e veniva in sala a chiacchierare con me e gli attori. C'era una gran sintonia.

Federico non capiva molto il sincro. Le faccende tecniche lo infastidivano. Quindi, lasciava fare a me che seguivo il copione. Ma lui cambiava sempre qualcosina... Però non era di quelli che torturano il testo, per cui la madre diventa la sorella e il figlio si trasforma in nipote. Era un regista serio e importante, non si faceva prendere da questo genere di bizzarrie.

Il doppiaggio de *Il bidone* non ebbe grandi problemi. Le difficoltà furono sul set, perché Broderick Crawford, pur essendo un bravissimo attore, stava sempre attaccato alla bottiglia...

Il bidone è stata l'ultima delle più gloriose interpretazioni alcoliche di Broderick

Crawford. Bastava che bevesse un goccio e gli venivano idee strambe. Nella scena della truffa alla pompa di benzina si era intestardito di volere cantare a tutti i costi. “Essendo dei truffatori”, diceva Crawford, “noi siamo anche delle sirene, per cui in questa scena io devo cantare qualcosa per sedurre la mia vittima”. Federico, che voleva tenerlo buono, disse. “Va bene, tu dici la tua battuta e dopo cominci a cantare”, pensando poi di fare un bel taglio al montaggio. Crawford era ubriaco, ma non così tanto da farsi gabbare. “No! Io prima canto e poi dico la battuta”. E così restammo tutti avviliti a vedere questo omone che gorgheggiava con la sua voce da sbronzo: “Ooooooah aooooooh!...”. E non ci fu niente da fare. Poi, dopo *Il bidone*, Crawford superò brillantemente tutti i suoi problemi di alcolismo.

In *Le notti di Cabiria*, per avere una buona qualità della colonna sonora, il doppiaggio venne fatto di notte e all’aperto, negli stabilimenti di Cinecittà. Si cominciava a notte fonda, verso le due, perché bisognava avere un silenzio totale. Il proiettore della sala di doppiaggio venne girato dalla parte opposta e lo schermo fu spostato nel piazzale adiacente. Così la proiezione avveniva all’aperto, dove era stato sistemato anche il microfono. Una sala di doppiaggio sotto le stelle. Era umido, faceva freddo, gli attori non erano molto contenti, protestavano. Federico stava più dentro che fuori, ma spesso usciva dalla cabina per condividere con noi il freddo. Naturalmente Giulietta Masina doppiava se stessa. C’era anche Monica Vitti, ancora agli esordi come attrice e che arrotondava facendo il doppiaggio. Era molto brava anche come doppiatrice, con quel giusto colore romano nella voce, così roca.

Le colonne guida dei film di Federico erano belle, bellissime. Quella de *La dolce vita* era perfino migliore di qualunque colonna che avremmo potuto rifare in doppiaggio. *La dolce vita* racconta una Roma dove passano un po’ tutti, gente che viene dall’America, dalla Francia o dal nord. Quindi, era bene che fosse anche un coacervo di lingue diverse. Questa fittizia centralità di Roma emergeva in maniera affascinante dalla babele linguistica della colonna guida, un po’ insensata ma davvero affascinante. Per ovvie ragioni, noi abbiamo dovuto ridurre tutto in italiano, però la voce originale di Anita Ekberg, per esempio, aveva un suono misterioso che nessuna doppiatrice poteva riprodurre fedelmente. Ricordo che pure i patrizi romani – alcuni autentici nobili, altri un po’ inventati – nella colonna guida ebbero delle improvvise illuminazioni vocali, che sebbene casuali erano bellissime. L’edizione italiana appiattì un po’ tutto, anche se naturalmente la rese più concreta e comprensibile.

Elio Pandolfi specialmente, con questa voce un po’ da travestito, fu straordinario. Fece esistere personaggi un po’ inesistenti.

Sulla colonna guida de *La dolce vita* c’era anche la voce di Federico. Ma lui non era di

quei registi che parlano in continuazione agli attori che stanno recitando. Lo faceva soltanto con qualche attricetta, di quelle che vanno guidate passo per passo. Ne *La dolce vita* ce n'erano molte e lui le pilotava come fossero bambole telecomandate.

Federico, per istinto, cercava di creare sul set l'atmosfera sonora del film. Come se volesse fare una colonna sonora completa in presa diretta, con tanto di musica, come se dovesse essere la colonna definitiva. Sapeva che non avrebbe mai potuto usare quella colonna di presa diretta. Però ci teneva a metterci una musica, perché così gli attori entravano meglio nell'atmosfera di racconto, e serviva a stimolare gli attori. Spesso veniva usata qualche musica di Nino Rota, anche se non era ancora orchestrata – oppure delle musiche che lui o Federico avevano pensato prima.

Il doppiaggio de *La dolce vita* è durato un mese intero. E, durante questo mese, Fellini quasi ogni giorno presenziava ad una proiezione del film con la colonna guida nella saletta di Cinecittà. Una volta era il fan-club, una volta la delegazione russa, una volta il tal giornalista, una volta il tal altro. Ebbe la pazienza di far vedere il film a tutti i giornalisti importanti. Uno per uno, in modo che ognuno si sentisse unico privilegiato immancabile. Era una specialità di Federico: voleva che ciascun giornalista si sentisse indispensabile nella battaglia per difendere il film, che secondo la produzione doveva essere ridotto a niente.

La dolce vita fu un film molto odiato dalla produzione. Il buon Rizzoli, che in tanti altri casi si era mostrato intelligente e illuminato, estremamente aperto, in quel caso non voleva sentirne parlare. Odiava *La dolce vita*: “Non c’hai messo un filo di speranza oeh”, diceva con il suo accento lombardo, “Nemmeno un filino di speranza”. Parlava un po' come Berlusconi, in termini di positività programmatica. Non poteva accettare un film come *La dolce vita*. Inoltre, lo riteneva troppo lungo. Anche il coproduttore Peppino Amato aveva la stessa preoccupazione: Amato aveva un contratto con i gestori delle sale, i quali protestavano quando film troppo lunghi li costringevano a ridurre il numero delle proiezioni giornaliere. Il rischio era di incassare meno. Così nel 1960, quando *La dolce vita* uscì a Roma, le proiezioni al cinema Fiamma cominciavano alle dieci di mattina.

E ci furono le file fin dal mattino. Il film durava quasi tre ore eh... C'erano le file davanti al cinema Fiamma dalle 10 del mattino.

Io, con le mie orecchie, i numeri nei film di Fellini non li ho mai sentiti. All'epoca della nostra collaborazione Fellini non era ancora pitagorico. I numeri sono cominciati dopo, con *Giulietta degli spiriti*. E non per disprezzo degli attori, ma perché al momento delle riprese ancora non sapeva che battute mettere in bocca ai personaggi.

Per quel che ne so io, l'unico altro regista che usava il metodo dei numeri, oltre a Federico, era Renato Castellani: in alcuni suoi film c'era uno scollamento completo

tra la voce e il volto. Potrebbe essere stato proprio Castellani l'inventore dei numeri. Siamo parlando delle sue commedie del primissimo dopoguerra: perché la commedia, intesa come genere, ha più bisogno di perfezione, di riscrittura, di doppiaggio. Ma fu molti anni dopo la nostra separazione professionale che feci una scoperta sorprendente, raccontatami da Peppino Rotunno durante la lavorazione del *Satyricon*. Era appena trascorso il gran furore sindacale dello slogan "voce/volto". Le associazioni degli attori sostenevano l'inscindibilità della "voce/volto" contro la pratica della post-sincronizzazione degli attori italiani e contro l'uso degli attori di strada. Uno slogan che per Fellini era completamente privo di senso, ma che gli dava parecchio fastidio e contro il quale sia lui che Rosi che molti altri furono costretti a sottoscrivere dichiarazioni limitative e presero posizioni di critica ufficiale.

Ebbene Peppino Rotunno, durante le celeberrime riprese delle scene con il Moro, l'oste romano interprete di Trimalcione, mi rivelò che lui e Fellini avevano messo a punto uno stratagemma di illuminazione. La bocca di questi non attori come il Moro veniva tenuta in ombra di proposito per evitare che lo spettatore prestasse troppa attenzione al movimento delle labbra. Il regista aveva inventato una specie di alfabeto Morse per comunicare anche ad una discreta distanza al direttore della fotografia il tipo di illuminazione delle labbra più conveniente per la scena che si stava per girare. Bastavano le dita di una mano. Illuminazione tipo uno: un dito. Illuminazione tipo due: due dita. Tipo tre: tre dita. "Uno" voleva dire: la bocca si può illuminare perché l'attore è capace di recitare. "Due" voleva dire: meglio non illuminare troppo la bocca perché sarà necessario cambiare qualcosa. "Tre" voleva dire: bocca in ombra perché l'attore non sa recitare e bisognerà ricostruire tutte le battute in doppiaggio.

Sono andato a trovarlo due giorni prima che partisse per Los Angeles per prendere l'ultimo Oscar, però non ci voleva andare perché non si sentiva bene. E diceva "Non so se ce la faccio". Ma per non fare uno sgarbo a questi che tanto lo osannavano...

ETTORE GIANNINI

Giannini era del 1912 ed è morto “di morte inattesa” nel 1990 a Massa Lubrense. Né io, né Stefano Masi che facciamo la prima tornata di incontri di questo libro a quell’epoca, lo avevamo incontrato o sentito mai. Otto anni dopo la sua morte, il critico cinematografico Valerio Caprara ha pubblicato per l’editore Guida di Napoli un libro dal titolo Carosello napoletano, volume molto ricco a livello iconografico e documentale basato in gran parte sull’archivio di Giannini.

Nel libro di Caprara, Giannini (“esigente”, “assolutista”, “pignolo”, “emarginato”) appare in coincidenza totale con gli incroci e le testimonianze raccolte in questo nostro volume. Fellini non è, mi pare, citato mai. I riferimenti all’universo del doppiaggio sono minimi o inevitabili. Manca una filmografia di questa sua attività, certo la meno “importante” e la meno amata da Giannini.

Ho deciso perciò di ripubblicare un testo sul teatro del settembre del 1945, testo anch’esso “rubato” (Giannini doveva essere uomo diffidente già prima delle disavventure del Gattopardo) al bar, da Renato Giani e raccolto nel volume di Guida. In questa riflessione sulla regia teatrale che ci illumina su metodo e concezioni di Ettore Giannini vi è anche un paragone con una figura simbolica centrale del cinema di Federico Fellini, “il direttore d’orchestra”.

Ho accompagnato questo testo con il resumé di una chiacchierata telefonica della vedova di Giannini, la signora Anna, che ringrazio.

Giannini doveva essere davvero un uomo esattissimo perché le coincidenze quadrano. Leggendo l’intervista alla sua vedova scoprirete un’altra inquietante dissolvenza incrociata (che non vi voglio anticipare) con una “cattedrale gotica”, con il personaggio più controverso e misterioso di tutto Fellini, quello che Angelo Rizzoli, se avesse potuto, avrebbe espunto.

In questo mestiere ho paura dei rapporti umani non direttamente professionali: ho quindi paura a parlarne; per fare la teoria occorre essere arrivati all’altra sponda, essere dichiarati e riconosciuti; Pirandello la sua prefazione ai *Sei personaggi* la fa dieci anni dopo, quando è in grado di essere giudicato; ho troppo timore e rispetto della parola “regista” per abusarne e farmene una carta da visita, un abito sociale; ho troppo rispetto per questo lavoro speciale che richiede davvero si sappia qualcosa. Tutti gli artisti in genere, se vogliono lavorare, devono conoscere i primi necessari elementi d’una tecnica, la musica il musicista, i colori e la preparazione di questi il pittore, eccetera: nel teatro no, l’apparente facilità di recitare oppure di inscenare un dramma, e lo stesso mondo teatrale, sfaccettano tutto, e avviene non solo da noi che un qualunque individuo possa per molteplici ragioni trovarsi a reggere uno spettacolo.

Ma ci sono tante maniere di essere e ci sono tante maniere di “reggere”, dal signor X al signor Max Reinhardt.

Ma del resto non è qua il “segreto professionale”; “regista” è un modo di pensare e di essere, è una personalità nuova. Conta non più tanto la preparazione, arrivando in sede di lavoro, o il lampeggiamento delle idee mentre si prova e si drammatizza l’opera, quanto invece la comunicabilità dello spettacolo col pubblico. Il mestiere di regista è pressappoco quello del direttore d’orchestra; deve avere sì costui il suo testo davanti, ma deve farlo intendere al pubblico, deve legare orchestra e pubblico attraverso un fluido, dev’essere il medium fra attori e autore perché il pubblico si senta indotto a partecipare delle emozioni che vede rappresentare, ridere delle cose piacevoli, soffrire al momento opportuno; un buon regista deve avere dentro di sé mille pubblici, uomini donne pompieri autisti agenti di cambio e lavandaie, architetti e muratori e portinaie, e deve vedere come un po’ tutti potrebbero vedere. Deve suggerire le reazioni degli attori, portarli a sudare con sé, convincerli senza necessità di dichiarazione che quando loro a mezzo d’una scena vengono interrotti dal “no, non mi pare che ci siamo...” del regista, e ormai sono accalorati e s’impegnano, deve convincerli che quel loro calore non va disperso ma continua nel corpo del regista, che di nuovo glielo propagherà, come in un continuo correre di staffette, dove la velocità non si perde, ma tende anzi ad aumentare per quel poco spazio e preparazione che il partente cerca di guadagnare onde non perdere il vantaggio della corsa iniziata. Se non c’è questa possibilità, non sei regista. È il sesto senso che consente di essere Cocteau o Stanislawski; perché “regia” è sciuparsi, condannarsi il fisico. In Italia è concesso “essere giù” soltanto giustificandosi attraverso fatiche amorose; si è barbari primitivi; non si capisce o si capisce poco ancora la soddisfazione di “essere giù”, sciupati per aver lavorato intorno a qualcosa che meritava, e non era una donna.

(Queste parole vennero pronunciate a bassissima voce da Ettore Giannini in un bar di via Boncompagni, davanti al cronista di “Maschere” e all’allievo regista Barendson, come una confessione d’insofferenza e di ritrosia, sorbendo lente cucchiariate di granita di caffè con panna secondo quanto impone la moda. Notizie secondarie furono che Giannini farà una regia all’Eliseo per Stoppa-Morelli, e che in dicembre assumerà la direzione della compagnia Pagnani-Ninchi-Brazzi-Valentina Cortese).

(Renato Giani, in “Maschere. Lo spettacolo in Italia e nel mondo”, settembre 1945, poi in *Spettabile pubblico: Carosello napoletano di Ettore Giannini*, a cura di Valerio Caprara, Guida, Napoli, 1998, pagg. 7-8)

UNA CHIACCHIERATA CON ANNA GIANNINI

Ettore è morto nel 1990 di una morte inattesa. È morto a Massa Lubrense dove avevamo una casa. Si era comperato un organo, se l'era messo in casa e lo suonava. Oltre al teatro, amava molto anche la musica e la canzone. Mentre lui preparava *Carosello napoletano* fiorì una serie infinita di film da quattro soldi di antologie di canzoni.

Non è un caso che né dentro al libro di Caprara né altrove abbiate ritrovato dichiarazioni di Ettore sul tema del doppiaggio o men che mai sul suo lavoro con Fellini. È nella linea delle scelte di Ettore. Mio marito aveva scelto di non apparire. Non voleva che si sapesse. Forse solo molti anni dopo, per *Ultimo tango*, chiese la menzione del suo nome.

Ettore era un artista, il doppiaggio per lui era “lavoro artigiano”: così lo chiamava. Il doppiaggio è stata la cosa meno importante e meno appassionante dell'intera vita sua. Non credo che in casa avesse conservato copioni di doppiaggio. Non c'è in casa una lista dei film doppiati da lui, lavorò ad esempio moltissimo per Zeffirelli. Controllerò, ma non credo.

C'è una grande rassegna stampa su *Carosello napoletano* e ci sono i documenti che sono confluiti nel libro curato da Caprara. Il che non vuol dire che lui non curasse il lavoro, anzi. Si preparava, eccome, ma non si portava il lavoro del doppiaggio a casa. Aveva uno studio, a casa voleva stare tranquillo: la casa era esclusa dal lavoro. Non faceva vita sociale, non aveva nessun rapporto con il mondo della critica. Io gli dicevo di mandare qualche volta un bigliettino, di fare un ringraziamento, di invitare qualcuno. E lui mi diceva “Guai a scocciare i critici!”. Voleva starsene per conto suo.

Aveva un carattere molto onesto: era amico della verità. Non mi consta che con Fellini abbia litigato mai. Lei mi dice che furono in un contrasto e disaccordo continuo, che se per Ettore era bianco, per Fellini era nero... Certo, Ettore amava il bianco, prendeva posizione tutti i giorni, cento volte al giorno. Quello del doppiaggio era un lavoro così.

Lei lo sa che *8½* aveva tutto un altro finale? Io so per certo che Ettore giocò un ruolo nella vicenda del cambio del finale di *8½*... Quanto è bello questo finale che c'è adesso... questo carosello finale... Ma Ettore non disse mai una mezza parola al proposito, nulla di nulla a nessuno.

Le vicende della sua vita, il destino che gli era toccato lo avevano reso solitario e diffidente. La storia del *Gattopardo* fu una storia brutta, molto brutta. Non si parlarono per anni con Goffredo Lombardo.

Ettore era stato molto amico di Lombardo, e il padre di Ettore, avvocato, era stato molto amico del padre di Goffredo, Gustavo, avvocato anch'egli. Fu la rovina di una amicizia che durava da decenni. Mi è stato riferito che Goffredo Lombardo si interrogò per anni sul modo di risarcire Ettore per quanto era accaduto. Ma io, che sono siciliana, credo di aver sofferto per questa storia quanto Ettore e forse più di Ettore. Mio marito per consolarmi mi diceva sempre una frase che non mi consolava affatto. Mi diceva: "Guarda, Anna, che se io avessi girato *Il Gattopardo*, sarei sicuramente morto durante le riprese...". Bel modo di consolarmi.

Ma questo suo morire sul lavoro, questo suo sciuparsi, questo buttarsi a corpo morto era lo stile di mio marito. Si rovinò gli occhi sulle labbra degli attori.

Un giorno che andai a prenderlo al doppiaggio, lo trovai in una cantina umida, davanti ad uno schermo microscopico per il film *Le troiane* di Cacoyannis. Stava facendo un adattamento impossibile fra greco, inglese ed italiano. Lo vidi lì ed ebbi una crisi, mi misi ad urlare: "Ettore, io non voglio che tu diventi cieco per il cinema greco!". E lo trascinai via...

L'avevo conosciuto nel dopoguerra qualche anno prima di *Carosello napoletano*. Io ero laureata in storia dell'arte e mi ero accostata a lui per una ricerca. La sua prima regia era stata il saggio di diploma all'Accademia. Una prassi decisamente inconsueta, ma che vi dice quanto Silvio D'Amico aveva apprezzato il saggio di Ettore su *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello.

Era stato regista per la compagnia Maltagliati-Cimara, aveva lavorato con la Brazzi-Cortese con cui aveva fatto *Strano interludio* di O'Neill, aveva fatto qualcosina anche per il cinema: aveva messo a posto un film francese con Viviane Romance, *Carrefour de passions*, aveva fatto un sacco di cose importanti.

Nel suo lavoro con Fellini per *Giulietta degli spiriti* ebbe a che fare anche con Alighiero Noschese che io avevo conosciuto prima di lui, da ragazza, in villeggiatura sulle Dolomiti. Era di salute cagionevole e sua madre gli infilava sempre un golfino addosso.

Anche le vicende di *Carosello napoletano* non furono tutte rose e fiori. La Loren che fu notata e lodata, di fatto boicottò discretamente la pellicola, che aveva fatto già da grandicella assai, mica quattordicenne. Ponti di fatto voleva oscurare tutto ciò che la Loren aveva interpretato prima dell'Oscar. Volevano che si guardasse alla *Ciocciara* come a un primo film.

Ettore non poté godersi gli applausi a scena aperta che la copia restaurata prese a Napoli qualche anno fa, applausi che non finivano più... Se li prese Giacomo Rondinella o qualcun altro...



Ettore Giannini sul set di Carosello napoletano

Fu il destino. Fu una vita difficile. Sono pentita di avergliela raccontata così perché sono sicura che lei la farà diventare una storia triste, mentre invece fu anche una vita molto allegra poiché Ettore sapeva buttarsi le cose brutte dietro alle spalle e ricominciare.

(telefonata ad Anna Giannini, giugno 2005)

Ultima telefonata alla signora Giannini

Genina, Maria Goretti, *Cielo sulla palude*...? Che anno era? Il 1949? Sì, era possibile... Quando iniziò a doppiare mio marito? Così al volo, non le so rispondere, però ricordo uno dei suoi primi doppiaggi. Fu *La perla* (ndr di Emilio Fernandez, 1947), un film messicano. La storia di una donna bellissima: Ettore era incantato dal fascino di quell'attrice.

Le incisioni delle musiche di *Carosello napoletano* avvennero su uno spiazzo davanti ad una finestra aperta. Era stato impossibile trasportare gli strumenti di registrazione fuori. Li avvicinarono alla finestra, la aprirono e il maestro ci si mise davanti. L'orchestra suonava rivolta alla finestra

Se lei è uno storico del cinema, come dice, si vada a leggere cosa ha dichiarato la signora Cecchi D'Amico su mio marito... Lo ha scambiato per un mentecatto che dava i numeri... Non pretenderà mica che io ora le dica qualcosa contro qualche membro di quella potentissima famiglia...? Sono ovunque. E non si provi a dirmi che sono passati sessant'anni e che sono tutti morti. Anzi sono immortali, credo che non abbiano avuto manco un piccolo mal di pancia...

Come avvenne la storia del *Gattopardo*? Ettore aveva un contratto in mano. Un contratto di Lombardo. Non le so spiegare esattamente come avvenne che la Titanus se lo rimangiò. Le posso dire per certo che fu un vero ricatto, legato ai problemi di *Rocco e i suoi fratelli* bloccato in censura.

Quando dirigeva un doppiaggio mio marito pretendeva che si potesse credere che quelle labbra avessero veramente detto quelle parole. Su questo non transigeva. Sul fatto tecnico, meccanico. Che lui sapesse, poi, anche scrivere un adattamento era secondario.

Fece anche dei ridoppiaggi. Amava Greta Garbo e non gli piaceva la voce della Lattanzi. Ricordo *Pranzo alle otto* e *Anna Karenina*. In quest'ultimo film fece dare la voce alla Garbo da Anna Proclemer. Ricordo ancora il bigliettino di quella signora. "Grazie, Ettore. Ma che fatica! I tuoi occhiacci vedono tutto!".

Lei aveva detto due domande e cinque minuti... Ora basta. E non mi telefoni più la prego. Mi lasci morire in pace.

(settembre 2005)

MARIO MALDESI

a cura di
VALENTINA CIDDA

Il mio incontro con Mario Maldesi, un lungo weekend a Sinalunga dell'aprile 2005, è stato trascritto da Valentina Cidda, la ragione per cui Maldesi rinuncia al doppiaggio della Città delle donne.

Per convenzione, abitudine e comodità si tende generalmente a racchiudere sotto il termine “doppiaggio” tanto la trasposizione da una lingua ad un'altra propria dei film stranieri, quanto la creazione delle colonne dialogo dei film italiani. Sarebbe più appropriato mantenere la definizione di doppiaggio per i primi e parlare di post-sincronizzazione per i secondi.

Durante questa fase di post-sincronizzazione infatti, è la tecnica del doppiaggio che viene utilizzata per la creazione di una colonna sonora ancora inesistente o comunque bisognosa di perfezionamento per la legittima completezza del racconto filmico vocale.

L'opera straniera arriva in sala di doppiaggio perfettamente finita in tutte le sue parti e accompagnata dalla “colonna internazionale” (musica ed effetti). L'opera italiana, al contrario, nel momento in cui giunge alla fase di post-sincronizzazione è ancora incompleta, ancora sospesa nel limbo delle innumerevoli possibilità.

Ora è molto meno frequente, ma ricordo che mi è capitato più volte di dover eseguire dei doppiaggi su “montaggi larghi” con esortazioni del tipo: “Doppiamo tutto, vediamo che esce fuori... poi decidiamo cosa tagliare...”.

Quindi, mentre per il film straniero, l'operazione doppiaggio è esclusivamente “di servizio”, affidata al solo direttore di doppiaggio, per il film italiano assume una forma creativa, che prevede la presenza dell'autore in sala a tempo pieno.

In questo caso il regista è l'unico definitivo responsabile e il direttore di doppiaggio un collaboratore fondamentale per il buon esito della creazione di una colonna

sonora senza la quale, quello specifico film, in quel suo specifico aspetto narrativo, non esisterebbe affatto.

Molto spesso i registi italiani con i quali ho lavorato arrivavano al momento della post-sincronizzazione esausti per le spossanti riprese, sempre inesorabilmente gremite di problemi da risolvere e con una più che comprensibile voglia di decretare la fine della loro fatica.

Inoltre probabilmente il loro pensiero era già avviato verso il film successivo.

La scelta del direttore di doppiaggio, quindi, anche per questa ragione, si indirizzava verso un professionista che godesse appieno della loro stima e della loro fiducia.

Fellini, tra tutti, era quello che arrivava più stremato in sala di doppiaggio, ma, nello stesso tempo, era paradossalmente il più resistente.

Federico sapeva bene, dato il suo modo di girare per nulla sistematico e organizzato, che tutto era ancora possibile, che avrebbe ancora potuto scoprire un sacco di dati nuovi e interessanti sui suoi personaggi, che forse al doppiaggio i suoi personaggi gli avrebbero raccontato chi erano e cosa avevano da dire. Insomma sapeva che il lavoro che restava era ancora tanto, e che si trattava di un lavoro decisivo.

“Forza Federico! Questo è l’ultimo sforzo che ti resta da fare! È *l’ultimo ciak!*”, gli dicevo ridendo.

È così che ho sempre chiamato la post-sincronizzazione dei film italiani che ho diretto.

Forse, oltre alla mia professionalità e al rispetto assoluto che nutro per la poetica dei registi con cui lavoravo, Federico amava di me la mia “romanità”, il fatto che in fondo fossi un trasteverino, uno di quei “romani de Roma” che trasudavano aneddoti e storie piene di quell’ironia sfrontata e dissacratoria che caratterizza da sempre l’anima della città.

A Fellini piacevano molto i racconti che facevo ogni tanto della mia giovinezza, della vita di quartiere, delle avventure buffe e grottesche di bande di ragazzi trasteverini.

Molte delle battute del film *Roma*, specie quelle dell’Ambra Jovinelli, sono per l’appunto una elaborazione, anche piuttosto fedele, di questi miei racconti.

Avevo sedici anni, i miei amici ed io andavamo spesso al cinema in uno di quei “pidocchietti”, come dicevamo noi, che si chiamava proprio “Cinema Trastevere” e si trovava all’angolo tra viale Trastevere (viale del Re a quel tempo), e via Ascianghi, a ridosso del Ministero della Pubblica Istruzione. Credo che ora, al posto di quel cinema, abbiano costruito una casa di riposo per anziani.

Ricordo che un pomeriggio in cui eravamo andati a vedere *La morte in vacanza* con



I vitelloni

Fredric March entrò una prosperosa bruna trentenne sola e si mise seduta vicino al mio amico.

Nel tentativo di attaccare discorso, tenendo tra le dita una sigaretta spenta lui sussurrò con voce suadente: “Che je dispiace se fumo?”. Al che lei, ad alta voce, guardandolo dall’alto in basso: “Pe’ me poi annà pure a fôco!”. Tutti si voltarono a guardarci. Nel buio, prontamente, cambiammo posto.

Questo genere di battute erano preziose tra le mani di Fellini. La storia che ho appena accennato è molto simile alla sequenza dei *Vitelloni* in cui Franco Fabrizi, al cinema con la mogliettina, fa il cascamoto con la *femme fatale* con la veletta.

Ero diventato un habitué anche dell’avanspettacolo sia al cinema teatro Volturmo che al cinema Lamarmora, in via Natale del Grande. Una sera comparve una cantante palliduccia, tanto magrolina che le si contavano le ossa, che sussurrò al microfono,

con un filo di voce: “E ora canterò *Penso a te!*”.

E una voce robusta dal pubblico, con tono paternamente preoccupato: “Ma pensa alla salute a’ fregnona!”.

L’orchestrina strimpellava già le prime note...

Anche per le sue comparse Fellini amava scovare personaggi impregnati di romanità e unici nella loro essenza umana, come quel tipo che Federico utilizzava spesso, il “Chiodo”. Non capivo, lo vedevo comparire per un film e sparire per tempi molto lunghi.

“Sei sparito! Ma che t’è successo?!”.

“Niente... un malinteso... tre mesi”.

Era un habitué di *Regina Coeli*.

I cosiddetti doppiatori si dividono in due categorie. La prima di queste è costituita da coloro che nascono e si formano in sala di doppiaggio, e lì trascorrono tutto il tempo della loro “professionalità”, la seconda, invece, è costituita dagli attori che, solo saltuariamente, si dedicano al doppiaggio. Alternano questa attività all’attività primaria dell’attore: quella del palcoscenico.

Io mi sono sempre battuto per utilizzare nei film che ho diretto gli attori inclusi nella seconda categoria.

Si tratta di una semplice ma radicale scelta di indirizzo che mi rende fautore di un “doppiaggio dell’interiorità”, più facilmente realizzabile con il contributo di voci prese in prestito al teatro. Il doppiatore, come lo definisce il mio amico Oreste Lionello, è un meraviglioso “acrobata”, al leggio estremamente veloce e sicuro di sé, tuttavia, probabilmente per l’ossessivo ed esclusivo impiego vocale al doppiaggio, presenta un’usura che gli rende più difficile e faticoso uscire da se stesso per incarnarsi nell’individualità del personaggio del racconto filmico.

Inoltre, le voci dei doppiatori, sentite e risentite (pur accontentando spesso l’orecchio viziato del pubblico, che ad esse è abituato), trascinano l’unicità di un film d’autore, in un’offuscante “serialità”.

Questa mia scelta di indirizzo mi ha recato da una parte una buona dose di riconoscenza e gratificazione, dall’altra una discreta quantità di risentimenti e rancori.

Sono sempre stato convinto che si debba anteporre, a tutte le possibili questioni di amicizia, convenienza o quant’altro, il dovere di rispettare appieno l’opera filmica e di restituire ad essa la verità espressiva dei suoi personaggi nel modo più fedele possibile. È ovvio che le mie scelte rispondono ad un punto di vista del tutto soggettivo, al mio personale modo di sentire e di svolgere in coscienza una professione

alla quale ho dedicato un'intera esistenza.

Sono grato al mio primo maestro, Franco Rossi, per avermi aiutato a capire fino in fondo l'importanza di questa prospettiva e a definirne radicalmente il metodo di scelta e direzione delle voci ma, d'altro canto, non posso negare che la mia radice di attore mi abbia aiutato enormemente e abbia spianato il sentiero ad una professione che porto avanti da più di cinquant'anni.

Cominciai con la radio, subito dopo la liberazione di Roma, quando c'erano ancora gli americani in via Asiago e si entrava con il *pass* degli *yankees*.

Nel 47-48 tenni una rubrica di arte dialettale romanesca, diretta da Nino Meloni. Andavo da Trilussa, nella sua casa magica in via Maria Adelaide, e lui mi dava dei sonetti inediti. Me li leggeva personalmente e poi, a mia volta, io li leggevo e li commentavo alla radio.

La stessa cosa facevo con Augusto Jandolo nel suo impero di antiquario di via Margutta.

In via Asiago erano arrivati in massa un bel gruppo di napoletani! Peppino Patroni Griffi, Raffaele La Capria, Ettore Giannini, Francesco Rosi. Il capo dell'ufficio prosa era Edoardo Anton. Ricordo anche Vittorio Veltroni, funzionario simpaticissimo e un ragazzino curioso che girava sempre per i corridoi dichiarando di voler fare il giornalista, il presentatore, e finiva sempre per essere spedito a comprare le sigarette. Quel ragazzino era Lello Bersani.

E poi c'erano tutti i nuovi registi della radio, Guglielmo Morandi, Anton Giulio Majano, Pietro Masseroni Taricco, Giandomenico Giagni, Luigi Squarzina e Franco Rossi che arrivò da Firenze qualche tempo dopo e divenne in seguito il mio maestro per il "doppiaggio".

Ben presto, dopo la pausa dovuta alla guerra, ripresi a frequentare anche il Centro Universitario Teatrale ed entrai nella compagnia del Teatro Ateneo al fianco di Carlo Ninchi, Carla Bizzarri, Nico Pepe, Gabriele Ferzetti e Giulietta Masina e, successivamente, recitai al Teatro dei Satiri con Sergio Tofano, Ave Ninchi, Renzo Giovanpietro, Monica Vitti, Cesarina Gherardi e altri. E ancora nella Compagnia del Teatro Nazionale, diretta da Guido Salvini, recitai con Antonio Crast, Salvo Randone, Massimo Girotti, Vivi Gioi, Giancarlo Sbragia, Gianni Bonagura, Edda Albertini, Stella Aliquò. Con la compagnia del Teatro Antico feci diversi spettacoli al Teatro Greco di Siracusa (tra cui *Edipo a Colono*). Al Festival del Teatro a Venezia, ero attor giovane ne *La vedova* di Renato Simoni, con Emma Gramatica, Luigi Cimara, Memo Benassi, Paola Borboni, Cesare Polacco, Antonella Vigliani, per la regia di Anton Giulio Bragaglia.



Federico Fellini e Mario Maldesi

Conoscevo personalmente tutti gli attori, le loro personali e specifiche caratteristiche. Con il passare degli anni proprio queste conoscenze personali, questa vasta “miniera” di amicizie alla quale ero in grado di attingere con disinvoltura, sono diventate la forza della distribuzione dei ruoli nei miei doppiaggi e mi hanno aiutato a portare avanti un lavoro specializzato dal quale sono stato abbondantemente gratificato...

Il doppiaggio è un gioco basato su un rigoroso sistema di regole formali, fondato sull'aderenza vocale e sul rispetto del sinc labiale ed espressivo.

Come tutti i buoni regolamenti che si rispettino anche quello del doppiaggio può esser violato. Fellini fu, in questo senso, un eccezionale trasgressore!

Se Visconti, De Sica, Rosi, Monicelli, Zurlini, Petri erano molto attenti al rispetto delle suddette regole formali, Fellini non se ne preoccupò mai più di tanto, al contrario, spesso si compiaceva nel violarle.

Insomma, durante la lavorazione dei suoi film ci si poté permettere cose altrove inimmaginabili e inammissibili.

Ci si imbatteva sovente in un uso spropositato di battute incastrate, aggiunte, inventate al momento, fuori sinc.

“Il sinc è solo un’opinione!”, mi diceva.

Comprendevo e condividevo il pensiero di Federico: quando un attore sta effettuando una corretta comunicazione del pensiero del personaggio – e della relativa emozione che da esso scaturisce – mette in ombra qualsiasi piccola eventuale imperfezione formale. Certo, se si può avere perfetta comunicazione vocale e perfezione formale si raggiunge il massimo risultato possibile.

Questo atteggiamento con cui Fellini affrontava la fase di post-sincronizzazione è certamente innegabile, tuttavia questa realtà di fondo ha costituito le basi per una buona dose di leggende.

Una delle storielle in cui ci si imbatte più di frequente è quella dei famosi “fogliettini” scritti all’ultimo momento e consegnati agli attori al leggio. Ora, può darsi benissimo che sia capitato in particolari momenti e per specifiche sequenze di qualche film di servirsi di questi fogliettini, ma si trattava di eccezioni non della regola. Altrimenti si potrebbe pensare che tutti i film di Fellini fossero recitati esclusivamente sulla base di numeri o altre stravaganze e che nessun attore felliniano abbia recitato autentiche battute durante la presa diretta.

La recitazione coi numeri riguardava al contrario casi particolari, sempre relativi alle prestazioni di attori presi dalla strada, interpreti di piccoli ruoli, per i quali l’espedito dei numeri diventava una semplificazione efficace. Uno di questi casi d’eccezione è sicuramente il racconto del proprietario del ristorante il “Moro” che recitò nel film *Satyricon* e che però, invece dei numeri, preferì declamare uno dei suoi menù.

Del resto, se questa pratica forsennata dei fogliettini al doppiaggio avesse corrisposto al vero è probabile che qualcuno oggi ne possedrebbe qualche esempio, che avrebbe custodito gelosamente come io custodisco i disegni di Federico o i copioni scarabocchiati e ricchi di battute aggiunte e accavallate, e con tanto di segno x da me ben marcato per spuntare le parti di incisione già effettuate. Invece, di questi fatidici “fogliettini”, io non ne ho mai avuto uno. La cosa è oggettivamente curiosa dato che ero io il tramite tra il regista e l’attore ed era prima di tutto a me che Fellini si rivolgeva per indicare le eventuali correzioni sulle battute.

Accadeva talvolta che uno stesso personaggio con poco dialogo, a seguito di una parziale insoddisfazione o incertezza del regista, venisse doppiato per due volte con due diversi attori.

Qualcosa di simile dev’essere successa in occasione del film *Roma* di Fellini.

Purtroppo, spesso, rimettere insieme i “vetri sparsi della memoria” non è affatto un’impresa facile e, di conseguenza, ho fatto una certa fatica per ricordare come effettivamente andarono le cose durante il doppiaggio di Peter Gonzales che in *Roma* impersonava il giovane Fellini.

In un primo momento fu convocato da me, con l’approvazione di Federico, il giovanissimo Mattia Sbragia che doppiò tutto il personaggio (pochissime battute, svolte in pochissimi turni, tutte in colonna separata).

Poi doppiammo tutti gli altri.

Evidentemente, nel risentire il risultato finale delle scene doppiate, in particolare quella all’interno del “casino”, Fellini ebbe dei dubbi e volle ripetere il doppiaggio con un altro attore. Convocammo Renato Cortesi. In fase di missaggio, poi, Cortesi ha diviso con Mattia Sbragia (le voci somiglianti, le scene distanti le une dalle altre), il personaggio del giovane Fellini.

Per cui, all’inizio, Peter Gonzales ha sicuramente la voce di Sbragia, successivamente (di certo nella scena del “casino”), ha la voce di Cortesi.

Nessuno se ne accorge, io stesso lo avevo dimenticato... acrobazie felliniane!

Ho promosso l’ingresso in sala di doppiaggio di una quantità enorme di attori di teatro, in primis Monica Vitti con la quale, anni prima, avevo recitato al Teatro delle Arti sotto la regia di Sergio Tofano.

Monica era una giovane attrice di teatro e io ero un giovane direttore di doppiaggio che aveva ufficialmente cominciato la sua professione con il film *Le amiche* di Antonioni. Fu in occasione del doppiaggio del film *Il grido* che gli proposi Monica Vitti per il doppiaggio dell’attrice Dorian Gray.

Poi ci fu Carlo Dapporto al quale feci doppiare Fernandel al fianco di Totò nel film *La legge è legge*, e ancora Adriana Asti, straordinaria a dire il vero, che portai in sala fin dalla fine degli anni cinquanta. La Asti sotto la mia direzione, aveva doppiato Claudia Cardinale ne *I delfini* e ne *La ragazza con la valigia*, attrice che invece, ne *I soliti ignoti* avevo fatto doppiare a Lucia Guzzardi, in *Rocco e i suoi fratelli* a Luisella Visconti e ne *Il Gattopardo* a Solvejg D’Assunta.

Del resto, per nessuno di questi film avevamo mai formulato l’ipotesi che la Cardinale si autodoppiasse. Non si trattava tanto del fatto che Claudia parlava ancora un italiano imperfetto, quanto piuttosto del fatto che le era molto faticoso gestire l’emissione vocale. Mi diceva che, durante l’infanzia, non aveva avuto nessuna abitudine a parlare e che non riusciva a guidare con precisione l’espressione verbale.

In seguito, però, fui pregato da Franco Cristaldi (produttore capo della Vides, oltre che marito di Claudia), di fare tutto il possibile affinché la Cardinale, nel film di Comencini *La ragazza di Bube* (per la Vides), fosse in grado di doppiarsi da sola.

Feci allora venire da Grosseto una consulente per curare il leggero accento che Mara, la ragazza di Bube, avrebbe dovuto avere. Per il resto, Claudia doppiò l'intero film, frase per frase, con me sempre al suo fianco che le suggerivo le battute con la giusta intonazione finché lei non le ripeteva in modo corretto.

Il risultato fu che Claudia, per quel film, vinse il suo primo Nastro d'Argento e che, da quel momento in poi, recitò sempre con la sua voce.

Claudia aveva grandi potenzialità ma la voce è uno strumento delicato e incredibilmente complesso che ha bisogno di una fiducia necessaria a sbloccarsi prima e di educazione, esercizio, perseveranza e manutenzione continua poi. Tant'è vero che oggi la Cardinale ha una voce stupenda.

Successivamente c'è stato l'intervento di Vittoria Martello, attrice di teatro napoletana molto brava che non aveva mai messo piede in una sala di doppiaggio, alla quale feci doppiare Rosanna Schiaffino ne *La sfida*, di Francesco Rosi.

Utilizzai al doppiaggio de *I soliti ignoti*, Nico Pepe, bravissimo attore di teatro che pur essendo friulano, interpretò con successo in bolognese il Capannelle del napoletano Pisacane.

Sempre per lo stesso film, convocai Renato Cominetti per doppiare in siciliano il "Ferri Botte" del muratore sardo Tiberio Murgia.

Al grande attore Turi Ferro affidai il personaggio di Gaspare Pisciotta, interpretato dall'americano Frank Wolff, nel *Salvatore Giuliano* di Rosi.

E poi ci fu Aldo Giuffrè, che doppiò il personaggio di Vito Polara, interpretato da José Suarez, lo spagnolo protagonista de *La sfida* di Rosi e ancora Achille Millo, a cui feci doppiare Alain Delon in *Rocco e i suoi fratelli*.

E ad un rapido sguardo sommario, Laura Adani, Valeria Moriconi, Alberto Lionello, Giancarlo Sbragia, Glauco Mauri, Massimo Foschi, Gianni Bonagura, Giancarlo Giannini, Eros Pagni, Massimo Venturiello, Renzo Montagnani, Cesarina Gherardi, Anna Miserochi, Paolo Carlini, Romolo Valli, Mariangela Melato, Silvio Spaccesi, Margaret Mazzantini, Mario Maranzana, Massimo Popolizio, Ottavia Piccolo, Corrado Gaipa, Mario Feliciani, Lilla Brignone e molti altri ancora!

Insomma, confesso di essere stato responsabile di una massiccia e salutare contaminazione tra teatro e doppiaggio e di aver condotto con orgoglio una cospicua invasione di attori teatrali fino al cuore di un mestiere, fondamentale per il cinema italiano, che si svolge nell'ombra di quell'oscura bottega da artigiani che è la sala di doppiaggio.



Le notti di Cabiria

A dire il vero, il mio rapporto professionale con Federico, si era instaurato prima ancora che cominciassi a fare il direttore di doppiaggio. Ho collaborato con Fellini sin dai tempi della lavorazione de *Le notti di Cabiria* in qualità di assistente a Franco Rossi, suo intimo amico e direttore del doppiaggio di quello e di altri suoi precedenti e successivi film.

Ricordo che per *Le notti di Cabiria*, facemmo un doppiaggio “all’aperto” per la registrazione di tutti i numerosi esterni: uno schermo enorme impiantato nei viali di Cinecittà.

Doppiare all’aperto non era per niente una consuetudine. Non saprei dire se fummo proprio noi, con *Le notti di Cabiria*, ad organizzare per primi un doppiaggio in esterno, ma è molto probabile. Quello che so è che mi è capitato molto di rado: per *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy, che doppiammo negli stabilimenti della Titanus Farnesina – dove, per evitare quanto più possibile il chiasso del traffico della città, doppiavamo da mezzanotte in poi – e ancora ne *L’avventura* di Antonioni, doppiato alla Fonolux.

Approfittando del fatto che, a quei tempi, la zona dove si trovava la Fonolux, a ridosso di Cinecittà, era periferia estrema e che, dopo una certa ora, imperava un

pressoché “desertico” silenzio, ritenemmo possibile effettuare senza troppe difficoltà il doppiaggio in questione nel giardino adiacente alla sala di doppiaggio.

In quel caso, però, si trattava di battute “a vuoto”, ovvero senza bisogno di sinc e, di conseguenza, senza necessità dello schermo.

Bisognava incidere un grido allarmato e pieno di terrore: “C’è un pescecane! C’è un pescecane! Attenti... un pescecane!”.

Dopo un po’ di tempo che lanciavamo simili grida da diverse angolazioni, il buio della notte fu rotto a intermittenza dall’illuminazione di qualche finestra qua e là dei palazzi circostanti. Finché ad un certo punto non sentimmo avvicinarsi le sirene delle volanti e, in pochi istanti, fummo accerchiati dalla polizia che, qualcuno degli abitanti delle case di fronte, allarmato da queste voci terrificanti, aveva prontamente avvertito. Per evitare di essere arrestati con l’accusa di emissione di grida inconsulte e turbamento della quiete pubblica, fummo costretti a nasconderci battendo in ritirata all’interno della sala di doppiaggio e spegnendo di colpo tutte le luci!

Con Fellini in sala di doppiaggio l’atmosfera era da quinta ginnasio o giù di lì, tra giochi, scherzi, battute grottesche e immaginari goliardici.

Il sesso era all’ordine del giorno e costituiva l’asse portante di lunghissime e sonore risate generali. Capitava spesso che Federico, durante il doppiaggio, si mettesse a disegnare vignette e caricature improvvisate, tutte popolate da fantasie oscene, un mondo fallometrico abitato da cazzi giganti, striscianti, rampicanti, onnipresenti.

Fellini alleggeriva i lunghi tempi di lavorazione divertendosi a beffare i suoi collaboratori, gli attribuiva presunti cazzi dilaganti e dalle dimensioni inversamente proporzionali a un presupposto quoziente intellettuale.

Anch’io sono stato la divertita vittima di queste burle di Federico che mi ha ritratto più volte in caricature che custodisco gelosamente e che evidenziano, per così dire, le mie doti sportive di tennista e quelle di presunto grande amatore. Fellini mi ritraeva inesorabilmente condannato al trasporto in carriola di un enorme e minaccioso pene che era naturalmente il mio o ridotto al formato di un microbo compresso sotto il peso madornale di una donna di titaniche proporzioni.

Quello di *Amarcord* è stato senza dubbio uno dei più intriganti e divertenti doppiaggi da me diretti.

Come non ricordare il contributo eccezionale di Ave Ninchi, nel ruolo della madre interpretata dalla grande attrice napoletana Pupella Maggio, quello di Corrado Gaipa che, pur essendo siciliano (aveva dato la voce a Lancaster nel *Gattopardo*), doppiò stupendamente il padre, interpretato da Armando Brancia, e il delizioso Fausto

Tommei, doppiatore del nonno. Enzo Robutti, doppiatore dello zio matto, interpretato da Ciccio Ingrassia. Paolo Carlini, nel Patata di Nandino Orfei. Il giovane Piero Tiberi, doppiatore di Titta. Adriana Asti, stupenda Gradisca interpretata da Magali Noël. Marcello Tusco per Ronald Colman. Solvejg D'Assunta per la tabaccaia, e tutti quei personaggi apparentemente secondari doppiati magistralmente da un grandissimo Oreste Lionello (quali Biscein, Giudizio, il professore di greco, il federale, ecc.).

Per non parlare degli stupendi interventi di Silvio Spaccesi, Mario Feliciani, Isa Bellini, Gigi Reder, Carlo Baccharini.

Poi ci fu il reclutamento delle voci romagnole *in loco*: un mio personale sopralluogo in Romagna a caccia di voci veraci organizzato da Tonino Guerra e affidato sul posto a basisti locali che mi condussero presso varie filodrammatiche e gruppi amatoriali di alcune cittadine della regione.

Avevo con me frammenti di copione del film e un registratore Nagra con cui incisi una grande quantità di “voci” che portai a Roma e feci ascoltare a Federico.

Ne scegliemmo una dozzina e facemmo arrivare dalla Romagna i relativi proprietari con un pulmino. Se ben ricordo si trattava per lo più di un gruppo di ragazzi e di qualche ragazza. Il pulmino li scaricò nei pressi della International Recording, in via Urbana, dove rimasero tutti accampati per un po’.

Non tutti, alla fine, presero effettivamente parte al doppiaggio, tuttavia si mostrarono felici di essere a Roma e gratificati dalla vicinanza del “loro” Fellini.

Suggerii una particolare caratterizzazione per il personaggio di Biscein, il ballista: chiesi a Oreste di provare a ripetere la sillaba finale di ogni discorso: “Carrube, *ube ube!*”, oppure, “In America ho visto delle fogarazze alte centosei metri, *etri, etri!*”.

Oreste, con le sue doti stregonesche, colse al volo il mio suggerimento, lo fece suo e lo eseguì in modo superlativo. Fellini ne fu entusiasta.

“Io sono figlio di Americani, *ani, an!*”.

In questo modo pareva quasi che le balle che diceva ritornassero al mittente, che gli si rivoltassero contro insomma.

In realtà, questa idea, non scaturiva da una mia invenzione, bensì dalla memoria di un povero picchiatello (incredibilmente somigliante a Biscein), che, durante gli anni della mia infanzia, girava per piazza San Cosimato e per le strade adiacenti parlando da solo e ripetendo sempre le ultime sillabe. Si chiamava Angelino e i vecchi abitanti del luogo certo lo ricordano ancora.

Oreste Lionello, in tutte le sue prestazioni in *Amarcord*, eseguì un ricamo di particolari unici, frutti della sua straordinaria bravura, che resero il copione di Tonino



Amarcord

Guerra e Fellini ancora più prezioso di quanto già non fosse.

Un piccolo esempio?

Ascoltando per un attimo il principio del film: “Le manine s-coincidono nel nostro paese con la primavera”, in quella piccola “s” si ritrova immediatamente un geniale tentativo di spiegare e arricchire un verbo che all’analfabeta pare poco esaustivo.

Un’altra soluzione di cui sono fiero è quella del personaggio di Ronald Colman. Si trattava del personaggio del proprietario del cinema Fulgor, ribattezzato dagli amici “Ronald Colman” per una presunta somiglianza con l’attore americano, doppiato, a seguito di una difficile scelta, da Marcello Tusco.

Mi venne in mente un certo modo di parlare e di atteggiarsi di quelli che erano i playboy di quartiere nella Roma del primissimo dopoguerra, i quali, per fingersi ormai “a livello internazionale”, erano soliti parlare un italiano impreziosito da influenze anglofone. Invece di dire “Quanti anni hai, piccola?”, dicevano ad esempio: “Cuani ani hai piccola?!”. Cose così insomma...

Mentre esponevo queste memorie a Federico, a lui vennero in mente le sue telefonate intercontinentali con un grande, grandissimo produttore napoletano che si era trasferito in America. Non solo questi sosteneva di aver scordato i fusi orari, ma pure di non ricordare più bene l’italiano.

“Come dite voi in Italia?”, chiedeva fingendo di non trovare la parola che gli occorreva e sempre mantenendo la sua inconfondibile cadenza di Torre Annunziata.

Nella parlata di Ronald Colman, oltre a quella dei playboy trasteverini, unimmo anche quella del grande produttore italiano impiantato in America.

Avevo personalmente dato voce a tanti personaggi minori in *Roma*, tra cui il venditore dei biglietti di una lotteria alla stazione Termini che, all'arrivo nella Capitale del giovane Fellini, Peter Gonzales, sbandierando sempre un solo biglietto, dopo aver nascosto gli altri sotto il banco, gridava: “È l'urtimo! E er più affortunato!”.

E poi Federico, sempre secondo la sua personale interpretazione di me come inguaribile donnaiolo, mi fece fare, in *Amarcord*, l'Emiro nano al Grand Hotel con trenta concubine da chiudere sotto chiave. Avevo un paio di battute nella hall.

“Oh la Brunette, elle est mariée?”, e poi discettava.

“La différence qu'il y a entre la femme du chimpanzé et la mosquée de Bagdad...”.

Una voce appena udibile, “accavallata e di spalle”, per la quale, il mio francese da *pied noir*, era perfetto.

E, tanto per farci due risate, feci qualche voce in *Ginger e Fred*.

E poi... chi si ricorda più!

Ma la dimensione del gioco era sempre presente e spesso ci ritrovavamo a ridere come liceali di giochetti linguistici e storielle esilaranti tipiche dell'età scolastica.

Durante il doppiaggio de *I clowns*, ad esempio, facemmo incidere per gioco al personaggio femminile – che doveva salire le scale di casa di un clown francese che attendeva d'essere intervistato – una battuta divertentissima relativa a una storiellina realmente accaduta e basata su una conoscenza squisitamente maccheronica della lingua transalpina: volendo dire “mi perdoni se salgo lentamente le vostre scale ma sono costipato!” – intendendo raffreddato – il tipo in questione disse “Excusez-moi si je dois salir si lentement vôt escaliers mais je suis un peu constipée!”. Solo che “salir” in francese non significa “salire” ma “sporcare”, e “constipé” non significa “raffreddato” bensì “che ha la diarrea”!

Durante il doppiaggio di *Roma*, fummo responsabili di una gaffe davvero tremenda. Avevo fatto venire la sorella di un'attrice che aveva una voce romana molto grezza, plebea, perfetta per molti personaggi del film. Era una maestra di scuola elementare, la quale, tutta contenta, si era portata dietro la figlia già grandicella, orgogliosa di mostrarle che lavorava per il leggendario Fellini.

Non so se per timidezza o per emozione, faceva difficoltà ad eseguire quanto le richiedevamo. Finché Federico, spazientito, dalla regia, non sapendo che il microfono di connessione con la sala era acceso...

“Ma tu guarda 'sta stronza...!”, ed esplose in un'esemplare serie di variegati e pesanti insulti all'indirizzo della poveretta.



Roma

Mentre tutti rimasero immobili e ammutoliti, corsi in cabina regia per bloccare Federico e spegnere l'interfono. Cercai naturalmente di minimizzare, di sdrammatizzare il tutto tanto con lui quanto con la malcapitata doppiatrice occasionale! Ricordo però che Fellini fu letteralmente sconvolto da questo incidente, la coscienza di aver involontariamente offeso quella donna, alla presenza, tra l'altro, della figlia, gli provocò un turbamento davvero profondo. Superstizioso com'era, si era convinto che quanto era accaduto avrebbe portato con sé chissà quale imminente disgrazia ed era terrorizzato dal fatto di non sapere come rimediare.

Si fece dare l'indirizzo e il telefono di quella poverina e cominciò a sommergerla di mazzi di fiori. Non riusciva più a darsi pace.

In un primo momento non era stato possibile per me partecipare al doppiaggio in francese di *Amarcord*, questo perché, in quel periodo ero impegnato nello svolgimento di un altro lavoro complicatissimo: la versione italiana de *L'esorcista* di William Friedkin.

Non appena fui libero da quel film Fellini e Cristaldi mi spedirono immediatamente in Francia. Federico aveva già ricevuto da Parigi una bobina che conteneva una parte del film doppiato fino a quel momento: il suo ascolto lo aveva gettato nello sconforto, nella rabbia e nel panico più totale.

“Ti prego, Mario, vai subito a Parigi e provvedi! Questi mi stanno massacrando *Amarcord!*”.

Ricevetti quindi da Fellini e Cristaldi l'incarico di intervenire in qualsiasi modo avessi ritenuto opportuno. Pieni poteri.

I francesi, quando Federico aveva categoricamente intimato l'alt da Roma, avevano già terminato il mixage ed erano pronti per la stampa delle copie.

A prescindere dal fatto che io sono generalmente pignolo fino all'esasperazione, anche più degli stessi registi dei film, c'era anche il fatto che consideravo la versione italiana di *Amarcord* un vero e proprio frammento della mia anima, un gioiello unico di straordinaria e irripetibile fattura.

Non avrei mai potuto immaginare lo scempio, l'offesa che i responsabili di quella versione francese avevano recato al nostro film.

Come spesso accadeva in Francia in quegli anni, avevano dato l'appalto dell'edizione francese di *Amarcord* ad un piccolo studio il cui proprietario aveva, per così dire, fatto tutto in casa: traduzione, adattamento, cast delle voci, direzione... davvero senza pudore!

Il direttore di quel doppiaggio aveva avuto per esempio l'incredibile faccia tosta di far doppiare il protagonista, Titta, a sua figlia: una voce chiaramente femminile su un ragazzino ben in carne che per tutto il film si spara delle grandiose seghe e si vuole fare la tabaccaia! Un obbrobrio! Tutto il resto era sullo stesso piano!

Ricordo che per un attimo provai il desiderio fisico di strozzare quel signore.

“Ma lei come si permette”, gli urlai.

Qualcuno mi lasciò intendere che mi avrebbero trattato con gratitudine se avessi un pochino chiuso un occhio. Io mi indignai ancora di più. Dissi che era tutto completamente da rifare e imposi con determinazione che fosse tolto l'appalto a quello stabilimento. Cominciammo da zero a lavorare presso un nuovo studio. Ripartimmo dalla traduzione, facemmo rifare l'adattamento a professionisti qualificati, scegliemmo ad una ad una tutte le voci!

Alcune battute erano assolutamente intraducibili. Ricordo con simpatia l'adattamento di una di quelle che amavo di più, quella del nonno che cerca un cespuglio per urinare e sentenza: "Per viver sano // bisogna pisciar spesso // come il cano!". In francese, diventò: "Pour se porter bien // il faut pisser souvent // comme le chien!".



Amarcord



Il Casanova

Torno ai tempi de *Il Casanova*, tempi che aprirono una lunga, sofferta crepa, sul terreno di una collaborazione che era stata, fino a quel momento, fluida e straordinaria.

Fellini arrivò alla post-sincronizzazione di quel film davvero stremato, non lo avevo mai visto così stanco e nervoso. Non faceva che parlare di Donald Sutherland e ripeteva continuamente: “Come lo odio questo!”.

Le riprese del film dovevano essere state un vero calvario tanto per Sutherland quanto per Fellini. Quella clausola contrattuale, secondo la quale Fellini si era visto costretto a girare tutto in lingua inglese, lo aveva sicuramente irritato e aveva moltiplicato la sua fatica.

Il metodo di lavoro di Fellini era così distante da quello delle majors americane a cui Sutherland era abituato che le incomprensioni e gli scontri sul set dovevano essere stati veramente tanti.

Facemmo tre provini per il protagonista: Giancarlo Giannini, Alberto Lionello, Gigi Proietti. A mio avviso, Alberto Lionello, era eccezionalmente giusto su quel personaggio. Possedeva una vocalità “lunare”, dotata di quel pizzico di follia e di stravaganza che avrebbero reso in modo superbo la verità interiore del Casanova felliniano.

Fellini, invece, preferiva la voce di Gigi Proietti. Forse fu la travolgente e innegabile simpatia di Gigi, forse quel sostrato romano che Fellini amava così tanto.

Forse, la stanchezza accumulata per colpa della lingua inglese e delle incomprensioni con Sutherland, avevano gettato Federico in una voglia di linguaggio familiare, in un desiderio di “ritorno a casa”, confortevole e riposante. Personalmente lo ritenevo un errore ma Federico fu irremovibile. Gigi godeva, del resto, di tutta la mia stima, ma non mi sembrava adatto per quella parte: troppo carnale, troppo terreno, troppo sanguigno, troppo radicalmente “romano”.

Non mi ero mai trovato in una situazione del genere: dover dare il mio contributo ad un lavoro che personalmente ritenevo sbagliato in partenza: cioè nell’assegnazione dei ruoli. Non riuscivo a dare il mio apporto utile come in tutti gli altri doppiaggi. Il mio disagio era evidente. Fellini lo percepiva e ne partecipava. Continuando così non avremmo fatto un buon servizio al film e quindi, per la prima ed unica volta nella mia vita, per onestà intellettuale e correttezza professionale, decisi di uscire di scena. Il lavoro, per lo meno, sarebbe filato liscio.

Adoravo Fellini, lo conoscevo da un tempo così lungo. Fu una separazione vissuta con molta amarezza.

Tra Federico e me trascorse almeno un anno di vuoto e di assoluto silenzio finché, una sera qualunque, durante una cena di dopo teatro in uno di quei ristoranti che restavano aperti fino a molto tardi, lo incontrai casualmente.

Lui entrò con Tonino Guerra, e io stavo cenando in compagnia di un’amica. Lo vidi con la coda dell’occhio ma feci finta di niente. Lui si fermò alle mie spalle e dandomi un colpetto sulla spalla mi disse: “Che fai Mario, adesso non mi saluti neanche più!”.

Per cui io, mentendo spudoratamente: “Ah, ciao Federico... scusa, non ti avevo visto!”.

Non che volessi ignorarlo, ma ero comprensibilmente imbarazzato.

Federico non era tipo da perder tempo con tanti salamelecchi, come diceva lui!

Il giorno successivo a quell’incontro imprevisto mi chiamò per propormi di seguire la versione francese di *Prova d’orchestra* che aveva già fatto in italiano affiancato da Baccarini.

Facemmo tutto il lavoro a Cinecittà, quasi interamente con attori italiani che non parlavano davvero un gran francese! Fu una divertentissima cialtronata dove toccò anche a me personalmente di dare la voce a diversi orchestrali! Oreste Lionello, che aveva fatto il direttore d’orchestra tedesco nella versione italiana, lo fece stupendamente anche nella versione francese! A Roma c’erano diversi attori francesi, di cui

non ricordo i nomi, che avevo già utilizzato durante il doppiaggio de *I clowns*, che collaborarono pure in quell'occasione.

Anche Livia Giampalmo si ridoppiò in francese! Il risultato fu un raro esemplare, molto ben riuscito, di finzione, di espressività vocale squisitamente fasulla: una sagra di strafalcioni scelti e realizzati con tale cura da rendere tutto comprensibile e divertente anche per un pubblico esigente come quello francese!

Avrò lavorato più o meno un mesetto a *La città delle donne*. Sul film gravava il peso di una pressione sinistra che nessuno riusciva a definire, ma che tutti percepivano. Fellini, superstizioso com'era, continuava a ripetere che quel film portava iella. C'era stato il tragico suicidio di Manni, la caduta rovinosa di un elettricista da una scala.

Federico mi aveva trasmesso un'angoscia tremenda e contagiosa.

Era appena nata Valentina, la mia prima figlia, e io, che in quel momento ero molto felice, non potevo sopportare quel ruvido senso di cupezza che trasudava dalla lavorazione del film.

Tra l'altro non posso certo dire che in quel periodo mi mancasse il lavoro poiché le offerte che ricevevo erano molto numerose.

E così, in base a una questione familiare alla quale non potevo in alcun modo sottrarmi, abbandonai *La città delle donne*.

È buffo, ma la superstizione può essere terribilmente contagiosa in certe circostanze!

Federico mi regalò "I ching"!

Quando Federico mi chiamò per il doppiaggio di *Ginger e Fred* mi mostrò un'insistenza davvero sorprendente. Mi telefonò diverse volte, mi pregò di accettare, di spostare i miei impegni, insomma di trovare la maniera per essere presente in sala.

Era soprattutto per Giulietta, era lei a fare una così grande pressione: mi voleva come guida e mi voleva pure come filtro, come mediatore tra lei e il regista, ovvero suo marito.

Spesso, quando il regista è il marito o il compagno della protagonista, il lavoro assume un tono di conflittualità che complica molto le cose. Si tende a essere più insofferenti nei confronti delle persone care, ci si controlla meno, non si perdonano gli errori. Ecco perché, in casi simili, la presenza filtrante del direttore di doppiaggio diventa fondamentale.

Giulietta era una grande attrice, bravissima. Aveva una voce calda, un po' "usata", piena di quelle "sporcatore" estranee alla formazione accademica che sono invece



Ginger e Fred

così ricche di fascino. Mi sarebbe piaciuto utilizzarla per certi film americani... ne parlammo anche una volta e lei mi disse che sì, le sarebbe piaciuto, se si fosse presentata un'occasione importante. Alla fin fine, però, non trovai mai l'occasione giusta per chiamarla.

Il fatto è che, pensandoci bene, ho sempre avuto un gran timore di assegnare ai volti di attori stranieri voci troppo riconoscibili, voci che il pubblico è abituato ad abbinare a personaggi noti del panorama italiano...

Il segreto fondamentale su cui si misura il buon esito di un doppiaggio sta, innanzitutto, nella misura in cui si sia riuscita a creare l'illusione per la quale il pubblico è inesorabilmente portato a mantenere la certezza inconsapevole che *quella voce* che sente nasce realmente da *quel corpo* che vede!

Che, ad un certo punto, quel corpo, quel volto, quel personaggio non potrebbe esprimersi diversamente da come si esprime.

È per questo che è pericoloso dare voce a personaggi di film stranieri attraverso la vocalità di attori inequivocabilmente riconoscibili.

Ginger e Fred fu l'ultimo incantesimo felliniano che ebbi l'onore di dirigere!

Poiché i "sosia", protagonisti del film, erano stati scelti proprio sulla base della "sgangheratezza" e dell'improbabilità delle loro prestazioni, utilizzammo un metodo di lavoro del tutto diverso da quello di *Amarcord* – dove la somiglianza tra la voce e la faccia era il dato principale che doveva essere rispettato – e decidemmo di far incidere gli attori (che per lo più si doppiavano da soli), senza fermarli mai, in una sorta di *loop* che interrompevamo qualora ci rendevamo conto di aver ottenuto un qualche effetto comico.

Uno dei momenti più faticosi riguardò la scelta della voce del transessuale.

Fellini, fin dai tempi de *La dolce vita*, era sempre stato molto attento alle voci degli omosessuali. Era incuriosito e affascinato dall'"ambiguità" e dal tipo di espressività che gli era propria. Facemmo diverse ipotesi, Federico mi fece anche il nome di Carmelo Bene che a me non pareva per nulla adatto. Non sapevamo da quale regione far provenire il personaggio, se fargli parlare l'emiliano, il napoletano, il romano... alla fine Federico si orientò verso uno di quei dialetti bastardi in cui si rifugiava spesso, con degli accenni napoletani ma che avrebbe potuto provenire anche da molto più su di Napoli. Scegliemmo un giovane attore dalla voce dolce: Marco Bresciani.

Parlando di "dialetti", così come di parlate omosessuali, Fellini aveva sempre il timore di cadere in una qualche retorica, in una pesantezza che invece aborrisce...

Federico mi cercò ancora sia per *La nave va* che per *La voce della luna*, ma i suoi tempi di lavorazione purtroppo non coincidevano con la mia disponibilità. Peccato!

Fui incaricato da Federico di seguire fin dal principio anche la versione francese di *Ginger e Fred*. Fu un'avventura "parigina" faticosa ma estremamente piacevole.

Sarebbe stato bello utilizzare le voci di Marcello e di Giulietta anche in francese; la loro straordinaria bravura avrebbe certo permesso di portare a termine un doppiaggio unico anche in una lingua diversa. Il piccolo accento italiano si sarebbe



Federico Fellini e Mario Maldesi

magari potuto giustificare premettendo che si trattava di una coppia di ex ballerini di origine italiana.

Il fatto è che l'intera operazione avrebbe comportato un dispendio di tempo, e un aumento di costi di gran lunga superiore, il che, purtroppo, quasi mai corrisponde alla disponibilità delle produzioni. Peccato!

Ricordo lo stupore che mi spinse a bloccare le registrazioni quando mi accorgevo di certi errori fatti nell'adattamento del testo. Si trattava di errori dovuti ad una incomprensione del dialogo originale.

Ecco l'ammiraglio sofferente per il suo cuore malato, accompagnato costantemente dall'infermiera.

Proprio lui, nella versione originale, riceve dall'infermiera la seguente esortazione: "Ammiraglio, la prego, la mandi giù, le chiudo io il naso... su, coraggio, che poi la signora se la prende con me!", riferendosi ovviamente alla pillola per il mal di cuore. Nella versione francese, secondo un primo adattamento, l'infermiera aveva finito per dire: "Admiral, je vais vous pincer le nez, allez, courage... *autrement madame et moi on doit la prendre ensemble!*".

Che fatica spiegare il pasticcio e portare l'infermiera a dire: "*Elle (madame) va se fâcher avec moi!*".

Fu in un giorno qualunque, senza nessun preavviso, che Federico mi disse con leggerezza: “Ti chiamerò Stanley Kubrick! Mi ha chiesto chi avrebbe potuto dirigere la versione italiana del suo nuovo film, *Clockwork Orange*, gli ho detto Mario Maldesi!”.

Devo a Federico il mio straordinario rapporto di collaborazione con Stanley durato fino alla sua morte, un prezioso dono di inestimabile valore!

Ricordo che, appena terminato il difficilissimo lavoro per la versione italiana di *Arancia meccanica*, organizzai una proiezione del film per gli amici e i colleghi che lavoravano nel settore, tra cui naturalmente c’era anche Federico.

Dopo pochi minuti, Fellini, si alzò in perfetto silenzio e se ne andò.

Ovviamente il gesto non poté passare inosservato.

Solo molti anni dopo seppi che aveva telefonato a Kubrick il giorno dopo scusandosi sinceramente per il suo gesto e spiegando che per lui era impossibile riuscire a sopportare la sofferenza che gli procurava la visione di certe scene!

Non si trattava di uno sgarbo ma di una reazione più forte di lui, la fuga dinanzi ad un capolavoro così magistralmente diretto da far sentire violentata fin nei meandri più remoti un’anima, estremamente sensibile, che viveva creando meravigliosi mondi a sua immagine e somiglianza.

Arrivederci Federico, e grazie!

Marione

CARLO BACCARINI

Lui mi presenta il film e mi chiede dei suggerimenti.

Almeno sei volte su dieci questa prima scelta di voci che io compio non è giusta. Ma solo a quel momento mi rivela le sue intenzioni:

“Qui ci vuole una voce gracchiante”.

E io vado a cercargli una voce gracchiante.

Poi facciamo delle valutazioni d'assieme sul quadro delle voci ipotizzate, sulla diversità delle nostre valutazioni e solo allora lui sceglie. Una metà di queste scelte verrà ancora falciata. Lui sa cosa può ottenere da alcuni attori a cui farà fare 4, 5, 6 personaggi.

Federico non dirige il doppiaggio: lo crea.

L'aiuto che io e i miei predecessori gli diamo è quello di tradurre tecnicamente le sue richieste.

Dirige lui: noi siamo uno strumento tecnico.

Nel corso di questi anni ho visto il copione diventare sempre di più un oggetto inutile, da buttare. Lui arriva con dei fogliettini che magari ha scritto sulla automobile della produzione. Si porta sempre dietro dei blocchi di carta molto larghi, degli A4, dove scrive la scena due, tre, quattro, cinque volte fino a che non l'ha puntualizzata, poi mi dice: “Fammelo parlare quando parla lui e fagli dire questo e quest'altro...”.

E noi gli traduciamo tecnicamente tutte queste richieste: dove dire certe cose, dove appoggiare certe pause, approfittando di una girata di spalle, di una mano che passa davanti alla bocca.

Ho cominciato con Fellini su *Giulietta degli spiriti* in qualità di assistente di Ettore Giannini.

Eravamo ancora alla CDC. Giannini dirigeva soprattutto Giulietta. Fellini era un po' intimidito nel rapporto con la moglie perché sapeva che lei voleva evitare ogni tipo di discussione con lui. E spesso lui nel dirigere la moglie sapeva di esagerare. Perciò delegava ad un estraneo il lavoro con Giulietta. Il direttore del doppiaggio fungeva da cuscinetto fra il marito e la moglie.

Giannini era stato totalmente condizionato dalle vicende di *Carosello napoletano*, dal peso e dal mito del film prima ancora che dal suo insuccesso. Immaginava di aver toccato il massimo della sua carriera di artista con quel film e di non potere che regredire.



Fellini-Satyricon

Ricordava per una scena di ballo in piazza, scena tra le più affollate e movimentate del film, di avere previsto che sul totalone da una finestra del terzo piano del palazzo di sfondo all'azione si dovesse affacciare un bambinello che aveva in mano un bastone di zucchero filato giallo. Quel giorno, per qualche accidente, l'omino convocato dalla produzione per portare il bastone di zucchero filato giallo non si presentò. Giannini si rifiutò di girare, la produzione perse una giornata d'un set costosissimo. Pare, fra l'altro, che quella maledetta finestra scomparve al montaggio. Era Giannini stesso a riferire questo episodio in cui la ferezza di questo suo rigore sopravanzava il rammarico per la giornata buttata.

Ettore Giannini era napoletano e Fellini amava molto gli attori napoletani, Peppino De Filippo su tutti.

Sul *Satyricon* dove ero di nuovo assistente di Giannini, il mio direttore di doppiaggio mi chiede di recarmi con tutta urgenza a Napoli a cercare una serie di voci che mancavano.

Viaggiai di notte con la macchina della produzione che si fermò a metà strada. Una tregenda, una sgobbata pazzesca, ma la notte seguente rientravo a Roma con una ventina di incisioni di voci di dilettanti e filodrammatici: un buon paio d'ore di materiale del tutto inusuale. La produzione non badò a spese e ne convocò immediatamente alcuni.

Tutto inutile: Fellini non ne usò nessuna. Preferiva voci di falsi napoletani a voci di napoletani veraci, perché di Peppino ce n'è uno solo, chissà.

Quella volta incominciai a capire che Fellini preferisce un attore disponibile a una voce esatta. Lui non prende una voce afona: prende uno che fa l'afono. E, forse, nonostante le sue dichiarazioni d'amore, il napoletano vero lo diverte poco.

La direzione del doppiaggio dei *Clowns* era di Mario Maldesi. Io doppiavo Nando Orfei che nell'economia del film era un personaggio marginale.

In assenza di Federico facemmo un lavoro ben fatto, con un sincro ben messo e poi lo missammo. Io e Maldesi soddisfatti.

Dopo quindici giorni mi chiamano per fare il doppiaggio in francese e mi danno la copia già missata in italiano. Io la vedo e dico: "Guardi che qui ci sono certamente le partenze sbagliate. Mi ricordo molto bene che quando ho doppiato, io qui dicevo questo e qua dicevo quest'altro mentre ora la colonna è tutta visibilmente spostata".

La montatrice mi conferma invece che quella è la copia standard, definitiva. "Ma come mai è tutta fuori sincro?", chiedo. La montatrice mi risponde che, in sede di sincronizzazione, Fellini ha fatto ritardare di un metro e mezzo tutta la mia colonna perché quando io, con il mio bell'accento romagnolo, dicevo "la tigre", lui voleva che questa "tigre" cascasse sul primo piano di una donna dalle sembianze di una tigre. La parte tecnica per lui è un dettaglio. Un dettaglio non privo di importanza, ma sacrificabile a un fine superiore.

Ci accadeva spesso di ritrovarci con due metri di film sparito al montaggio fra un campo lungo e un campo medio e perciò con il solito eccesso di sillabe. Noi eravamo riusciti con enorme fatica a farci stare dentro tutto e poi Fellini, alla vigliacca, aveva tagliato ancora.

Lui non smise mai di combattere contro l'istintiva ritrosia di noi professionisti del doppiaggio che gli ripetevamo vanamente che non si può, che non si deve, che viene male, che è brutto, che non è vero che non se ne accorge nessuno e che invece se ne accorgono tutti.

Io in *Roma* ho doppiato una sola scena. Anzi, non l'ho doppiata. Serviva un ruttatore, ci voleva un rutto omerico che doveva far ridere e da una indagine della cooperativa dissero Baccarini. Da un'altra troupe mandarono uno che si diceva fosse capace di cantare tutta l'*Aida* ruttando.

Fellini si sganasciava, finì sotto la scrivania dalle risate. Contro uno così non potevo farcela.

Siccome la prima operazione di un doppiaggio è la scelta delle voci, la prima cosa che feci per *Amarcord* fu partecipare al provino per doppiare il padre di Titta. Dopo una lunga serie di eliminatorie con Corrado Gaipa ed altri, alla fine Federico e Mario Maldesi, che dirigeva il doppiaggio di *Amarcord* decisero per Gaipa. Una scelta giustissima.

Federico disse che io avrei potuto andare benissimo ma io sono doppiatore più che attore e come tale mi porto sempre un po' dietro il complesso del sinc. Rischio di esserne condizionato, cosa che non accadeva certo a Gaipa, anche se lui era siciliano e per fargli fare il romagnolo dovemmo dargli dei supporti.

Il padre di Titta era un gran bestemmiatore; molti romagnoli lo sono. Mentre nel dialetto toscano la bestemmia è un intercalare, nel romagnolo la bestemmia è sempre mirata contro qualcosa o qualcuno. È ad personam, è una raccomandata con ricevuta di ritorno. I provini quindi del padre di Titta eran tutti a base di “Òs-cia dla Madòna” che nel film, per non ferire nessuno divennero “Viva la Madonna”, una espressione tipicamente romagnola. Anche se Federico diceva che “òs-cia” è un suono più bello di Rasciomòn, preferì evitare. Rimane un vetturino chiamato Madona e cogliomberi, una parola dentro cui è nascosto quajun (“coglione”) e bigolo (da “bigul”, pene).

Oltre tutto c'era un problema di comprensibilità. Si rischiava di non far capire il pubblico. Quando lo zio si è fatto i suoi bisogni addosso senza levarsi i pantaloni, il padre di Titta usciva con questa battuta “dicevano che è normale, normale un corno...”. Discutemmo a lungo se avesse dovuto dire “nurmèl, nurmèl e' caz” che significa “normale un cazzo”/ “con il cazzo che è normale” che sarebbe stata l'espressione più giusta e più sbrigativa. Poi ci mettemmo d'accordo per una soluzione intermedia che fu: “nurmèl e parchè nurmèl”. Alla fine, dato che Fellini non era contento, la mettemmo in italiano.

Federico amava molto l'espressione “e' caz”, che possiamo tradurre gentilmente “col cavolo”. I giornali riportarono che quando il suo amico fraterno Titta Benzi andò a trovarlo all'ospedale dopo l'ictus, la prima cosa che gli disse fu “Tin bòta”, al che Federico rispose “Tin bòta e' caz”.

Ma su *Amarcord* la riesumazione, il riascolto del dialetto crudo preciso blasfemo, che poi avremmo dovuto stemperare, gli serviva per ritrovare l'atmosfera di quegli anni.

Il cast delle voci di *Amarcord* era piuttosto ecumenico: Gaipa era siciliano, il romano Piero Tiberi faceva Titta, la Gradisca era la milanese Adriana Asti. Solo Ave Ninchi che doppiava Pupella Maggio napoletana era di ascendenza bolognese. Maldesi, che all'epoca era notissimo ed apprezzatissimo, era uno specialista nel suggerire nomi

inusuali e molto spesso ci azzeccava. Lui era molto utile sul piano dei suggerimenti artistici, io invece lavoro a pianificare la disponibilità degli attori in funzione delle esigenze di Fellini. Lui è più artista e psicologo, io sono esecutore e più tecnico. Lui è un primo della classe, io sono più aziendalista. È possibile che lui sfiori e che io comprima. Col mio apporto credo di avere spesso ridotto i turni di Fellini di un 30%. Sono un ottimizzatore.

“Bacca, tu mi dai la serenità di poter affrontare un lavoro con le spalle coperte”. Qualcuno ha detto che io ero un buon soldatino per Fellini. È una definizione che non mi spiace affatto. Anzi ne sono fiero.

Su *Amarcord* ebbi l’incarico di consulente dialettale. Dovevo lavorare all’amalgama di questa accozzaglia di provenienze le più lontane, guidarle su una forma, su uno stile di suono e di cadenze che ricreasse quella certa atmosfera di quegli anni.

Il dialetto di *Amarcord* aveva una sua collocazione geografica, di luogo, oltre che di tempo. I ricordi di Federico erano il suo riminese degli anni ’30, ma il dialetto dalle sue parti si è sensibilmente modificato. E allora lui trovò in me che sono di Pesaro, che ho vissuto tanti anni a Riccione, e che all’epoca del film ero a Roma già da un pezzo, il solo fra la gente che fa questo mestiere che potesse aver sentito con le sue orecchie un *amarcord* di quello che doveva essere stato il dialetto dell’infanzia di Federico Fellini.

E allora fui scritturato quindi come consulente per il dialetto romagnolo. Ci furono discussioni interminabili, liti vere e proprie. Il primo oggetto del contendere fu la sensibile diversità con il dialetto romagnolo di oggi. Allora c’erano parole che oggi sono quasi completamente scomparse. Per indicare un chiacchierone allora si diceva “un bucalòn”, un boccalone, un termine oggi estinto.

E poi c’era fortissimo il problema delle varianti. Pochi chilometri e il dialetto cambia... Basti dire che il nome della città di Rimini detto a Riccione si diceva *Remne*, a Rimini *Remni* e a Santarcangelo *Rémin*. Più di così...

Ci si scaldava anche molto in queste riunioni. A una delle prime feci partecipare anche mia madre che era stata una importante attrice di teatro. Negli anni subito prima e subito dopo la guerra aveva fatto compagnia per cinque anni con Memo Benassi, la Benassi-Carli. Un’attrice del livello della Pagnani o della Morelli... In uno di quegli spettacoli recitai anch’io, *Topaze* di Pagnol.

E siccome il film è la storia di una famiglia, mia madre portò subito ad esempio la frase per eccellenza delle mamme: “Vieni con me!”. Una frase semplice semplice che in Romagna cambia di paese in paese e di città in città.

“Ven cun me”, “Ven sa me”.

Mia madre parlava un forlivese strettissimo, ermetico e aggrovigliato. Me ne ricordai quando bisognava dar voce alla monaca nana che sale a razzo sull'albero per far scendere lo zio matto. Una vocetta a cui Federico sembrava tenere moltissimo. Una sola battuta: “Ó! T ci dvént mat dabòn! Vén sota, ch'è n'ò vóia ad zughé sa stal patachèdi” (“Oh! Sei impazzito davvero! Scendi, che non ho voglia di giocare con queste patacate!”).

“Carlo, ma mi fai venire per una battuta sola...”.

“Ma, mamma, ti prego, Fellini ci tiene tanto alla monaca nana. È alta trenta centimetri, sta un po' al convento e un po' al manicomio, e parla sempre da sola. Dice “mo s'aviv tla testaza”, “ma cosa avete nella testaccia”.

A volte le divergenze avvenivano nella ricerca di queste parole, di queste usanze da manigoldi. C'era una vecchia canzone americana *Stormy Weather* che avevamo cantato da ragazzi storpiandola in romagnolo: “Du vét, a so i que, si pi tot bagni, fameli vedar”, che tradotto in italiano vuol dire “dove vai, sono qui con i piedi tutti bagnati, fammeli vedere...”. Però mantenendo l'assonanza con quell'inglese che non conoscevamo. Tutte cose, tutti giochi che non esistono più...

In Romagna si affibbia a tutti un soprannome che ci si porta addosso fino alla morte. Tutti i personaggi di *Amarcord* avevano un soprannome. C'era questo motociclista che sfrecciava continuamente dando gas e che viene chiamato Scureza ad Corpolò... Scureza è chiaro... ma era di Corpolò dal nome di un mio amico che si chiamava Giovannino di Corpolò, che è il nome di una frazione di Rimini, per distinguerlo dagli altri...

Scoreggiare con lo scappamento di una moto era un'attività molto diffusa...

“Giudizio mo 'sa fet? Fila a chèsa” (Giudizio cosa fai? Fila a casa).

Tipico esempio di soprannome felliniano-romagnolo è Giudizio, lo scemo del paese dei *Vitelloni*, quello che va in giro con il carretto con l'angelo rubato sotto la tela di un sacco.

E Ovo, Naso, Baghino (maiale), Calzinaz, Carnaza, Usciaza (tipo, tipaccio). Quello che pulisce i pozzi neri e che bisogna tapparsi il naso quando passa si chiama Colonia.

Da ragazzi Esther Williams, la sirena del musical americano, la chiamavano “Saponetta” che però poteva anche essere il soprannome di un portiere di calcio che si era fatto sgusciare fra le mani un pallone.

Fellini non dava i soprannomi ma i diminutivi. Come se non potesse fare a meno di aggiungere almeno una sillaba non solo ai suoi personaggi ma anche a ciascuno dei suoi uomini. Con me, che avevo quattro sillabe di mio e un cognome di cui non si può



Amarcord

più fare il diminutivo era in imbarazzo. Non sapeva più come chiamarmi: a un certo punto tentò con “Baccarini di Riccione”, tutto attaccato: Baccarini-di-Riccione.

In *Amarcord* non c'erano solo le scoreggie, figurate, delle moto. Il film era pieno di pernacchie. Fellini era piuttosto bravo a farle e non voleva privarsi di questo privilegio, che usava come una firma e un marchio doc, ma il re della pernacchia era un napoletano. Per il problema della incomprensibilità scelse di usare frasi brevi con traduzione immediata: “Mè a m sò stóf”, “Sono stufo”.

La produzione aveva fatto venire a Roma un gruppo di attori dilettanti da Faenza e da Ravenna per evocare questa atmosfera. Tutti questi fecero le loro partecine, ma puntualmente Fellini mi diceva: “Carlo, me lo rifai per piacere?”. Ho ridoppiato da solo tutto un pulmino di filodrammatici romagnoli. Credo all'epoca di averle contate: mi pare fossero trentatré voci.

Tutte le cose che ho fatto con Federico ho voluto imprimerle particolarmente nella memoria perché sono stati i momenti importanti della mia vita non solo professionale, ma umana. Avevo fatto l'assessore che ha procurato l'incontro di Gradisca con il principe... poi quasi tutti i pescatori, i bidelli, il fotografo...

Super asso di questa pioggia di voci fu Oreste Lionello. In *Amarcord* ha cinque o sei personaggi di grosso peso: il perfido gerarca, l'arguto professore, l'insegnante di

greco che sputazza, Biscein il contaballe mitomane e il povero muratore che dice la poesia dei mattoni di Tonino Guerra: “Mio nonno fava i matoni / mio babbo fava i matoni / fazo i matoni anche me / ma la casa mia in dov’è”. Oreste riusciva a farla sembrare una battuta inventata lì per lì, sul cantiere, sfornando mattoni.

In *Prova d’orchestra*, primo film di Fellini di cui ho fatto la direzione del doppiaggio, lui scelse delle voci non per una analogia con la faccia, ma in analogia con il ruolo dello strumento e nell’armonia generale dell’orchestra.

Il problema più complicato era individuare la voce giusta per il direttore d’orchestra. Come in molti casi di ricerche difficili la soluzione giusta era quella più a portata di mano: Oreste Lionello. Pochi l’hanno riconosciuto.

Prendemmo una signora come consulente per il tedesco. Rileggeva le battute con la sintassi, tutte le appoggiature e tutte le intonazioni dell’italiano parlato da una tedesca. Oreste assimilava questi difetti e li faceva suoi senza sovraccaricare e senza cadere nella barzelletta.

Fellini mi spiegò subito a chiare lettere che per tutto il film non ci dovevano essere mai né primissimi piani sonori né campi lunghi perché in sede di missaggio i primissimi piani e i campi lunghi ti precludono irreversibilmente delle possibilità, ti obbligano a soluzioni definitive.

Ad esempio, quando gli orchestrali di *Prova d’orchestra* stanno al bar, il non seguire i campi sonori permetteva a Fellini di far sentire come più vicine voci di personaggi magari più lontani ma che in quel momento gli interessavano di più. Questa possibilità di selezionare voci anche relativamente distanti può corrispondere alla esperienza che possiamo fare in un locale pubblico dove possiamo focalizzare l’attenzione del nostro udito anche su una persona lontana. Noi sentiamo qualcuno in primo piano solo se il suo discorso ci interessa. E Fellini poi ricalibrava le sue colonne separate.

Prova d’orchestra è un film totalmente rifatto in sala di doppiaggio. Praticamente nessuno degli attori del film conserva la sua voce. Con l’eccezione di quello che interpreta il personaggio che apre il film, il copista, un non attore di cui non ricordo il cognome. Fu di una bravura incredibile, riuscì ad autodoppiarsi parola per parola.

La seconda voce che sentiamo nel film, il primo violino, è la voce di Oreste Lionello che fa il personaggio in un piemontese che è un finto piemontese. Fellini ama i dialetti finti. Se ha sottomano un doppiatore di Torino, lui manco a farlo apposta gli dice di fargliela un po’ in abruzzese.

Io non so chi ha inventato questi dialetti finti, spesso dispettosi per i doppiatori. Però prima di Fellini si facevano i dialetti tradizionali, quelli veri, quelli del neorealismo.

Anche la Wertmüller ha imparato a fare come Fellini. In *Tutto a posto e niente in ordine* mi ha fatto fare sei o sette personaggi da due battute ciascuno, uno in veneto, uno in siciliano, uno in toscano, un altro in romano, ma nessuno in romagnolo...

Ricordo che quando incominciammo ad importare da Hong Kong Bruce Lee e i primi film di arti marziali per alcuni di essi si tentò di differenziare le varie scuole orientali di lotta attribuendogli dialetti italiani diversi. Fu un tentativo che non funzionò e durò pochissimo. Il tempo di produrre il titolo *Ku fu, dalla Sicilia con furore*.

Prova d'orchestra è un'opera sul lavoro e sull'armonia che ci dovrebbe essere sempre nel lavorare e nel collaborare. Il film comincia con gli orchestrali che si presentano alla spicciolata, in disordine, nel casino che comincia immediatamente. Per tutta la prova qualcuno se la prende comoda, qualcuno si infratta, qualcuno arriva con mezz'ora di ritardo... Fellini non pretendeva mai l'impossibile, ma era un grosso lavoratore e si seccava solo quando c'erano dei momenti di estremo rilassamento.

Si svegliava presto la mattina e lavorava con impegno e solerzia, non voleva finire al terzo turno quando tutti sono ormai troppo stanchi. Senza essere uno stakanovista, non perdeva mai un attimo di tempo. L'unico disagio che personalmente avevo con lui, io che sono sempre stato un puntuale, era che se il turno cominciava alle nove e io arrivavo alle nove meno un quarto me lo trovavo già là. Allora il giorno dopo arrivavo alle otto e mezza, ma trovavo Federico. Cominciavi ad arrivare alle otto e lo trovavo sempre. Allora, siccome prima delle otto non volevo arrivare, ho capito che mi dovevo arrendere: sono arrivato sempre alle otto, e sempre dopo Federico.

La città delle donne è un film fatto a rate. Prima rata Mario Maldesi. Un giorno io fui chiamato da Renato Turi, l'uomo che allora svolgeva il compito che ho adesso io di presidente della cooperativa.

“Baccarini, ti abbiamo organizzato una proiezione del film di Fellini...”.

“Ma scusi, Turi, non lo aveva incominciato Maldesi? Per carità...”.

“No, no! Vogliono provare con te perché pare che Maldesi sia occupato”.

A Maldesi era arrivato un film di Visconti o almeno così si diceva. Inoltre il film di Fellini si presentava complicatissimo. Dato che Fellini aveva fatto la prima offerta a Maldesi, mi parve giusto per correttezza rifiutare, cosicché Fellini pensò che io non volessi più lavorare per lui e allora chiese Bonagura.

Accadde che il doppiaggio si protrasse oltre il piano prestabilito e che Fellini non si trovasse totalmente a proprio agio con Bonagura. Bonagura non è quel soldatino docile che sono io e che fa mille prove e mediazioni. Per Fellini poi si sa che il sincrono è una opinione...



La città delle donne

Quando Bonagura dovette allontanarsi a Milano per un altro lavoro dato che *La città delle donne* aveva ampiamente sfiorato, Fellini mi chiese di sostituirlo per alcuni turni. La maggior parte del lavoro l'ha fatto Bonagura, ma fui io a chiudere il doppiaggio del film, l'ultima rata.

Uno dei maggiori motivi dello sfioro fu dovuto al fatto che Fellini fece un doppio doppiaggio, con due diverse voci, Maranzana e Tusco, del personaggio di Katzone.

La prima voce fu quella di Maranzana, un attore triestino di costituzione intellettuale che lo fece con un accento slavo-russo. Metrica perfetta, ma voce non giusta per Ettore Manni. Allora lo fece ridoppiare da Marcello Tusco, di Pesaro, tutt'altro che un intellettuale, sulla base dell'accento e dei ritmi dati da Maranzana e mescolando insomma le caratteristiche delle due voci.

Ma non c'era solo il ballottaggio fra una voce fra virgolette "intelligente" e una voce fra virgolette "priva di intelligenza". C'era anche il problema del contenuto sessuale della voce. In natura esistono voci più o meno sessuate, più o meno ambigue. In Fellini sono molto importanti le voci prive di contenuti sessuali, le cosiddette "terze voci". Non è questione di ventre, di testa o di petto. È una maniera di impostare e di porgere priva di marcature intenzioni allusioni sottintesi sessuali.

La voce che Fellini finì con l'attribuire all'odiato Katzone, quella di Marcello Tusco, è ipersessuata, il contrario di una terza voce. La voce di Tusco, un po' come anche la mia, non è mai del tutto priva di contenuti sessuali. Fellini aveva specializzato Tusco in questa voce "cazzonesca" sin da prima della *Città delle donne*. In *Amarcord* gli aveva fatto fare un gagà che chiamavano Ronald Colman e che sembrava disegnato da Attalo. In *Prova d'orchestra* era stato un orchestrale con dei baffi virilissimi. In *Intervista* gli facemmo fare l'organizzatore del film, che ha voglia di fare un po' il duro e di mettere in riga tutti quanti.

Questo marchio di katzone felliniano fece la fortuna di Marcello che se lo portò dietro anche nella pubblicità della birra Moretti, dove faceva un "uomo dal baffo d'oro".

Non mi ricordo più se nel bailamme della *Città delle donne* ho finito per fare qualche donna anch'io... A volte lo faccio e non escludo di averne fatta qualcuna anche in questo film poco fortunato. Nel corso della mia carriera sicuramente ho detto almeno una volta una battuta della Lollo e una battuta della Loren.

E la nave va è stato l'unico film che Fellini non ha fatto con la nostra cooperativa, l'ha fatto con la CDC di Riccardo Cucciolla. L'attore pugliese era un vecchio amico di Fellini che aveva fatto molte cose con lui fin dall'inizio della carriera di entrambi. Ricordo che in *Giulietta degli spiriti* c'era un personaggio con la voce di Cucciolla (José Luis de Vilallonga, il tenebroso romantico hidalgo verso cui Giulietta prova una inconfessabile attrazione). Voce che, imitata poi da Noschese, diventava quella di uno spirito maligno.

Cucciolla da tanto tempo chiedeva a Federico di fare un film con lui. Credo che per spuntare il contratto fecero avere alla produzione qualche agevolazione con gli stabilimenti. Naturalmente Fellini pose come condizione di poter ottenere in prestito da noi alcune delle sue voci predilette, sicuramente Oreste Lionello e Solvejg D'Assunta, ma forse anche Renato Cortesi, un altro che Fellini usa in tutte le salse. Sono attori che Fellini cala come delle briscole, che gli offrono delle soluzioni rapide e brillanti, ma sono anche dei rimedi contro la noia.

A un certo punto, incontrollabile e violenta, la noia del doppiare lo assale. Lui non ha girato cinquanta ciak di una stessa inquadratura ma pochi ciak di tante inquadrature diverse che al doppiaggio è costretto molte volte a vedere e rivedere. Una scena con quindici personaggi gli passa davanti agli occhi non meno di quindici volte. Alla terza lui sbotta.

"Che palle!".

Io stesso non posso che annoiarlo perché sono costretto a sottoporgli dei problemi tecnici quotidiani.

Oreste, Solvejg, Renato gli fanno uno sconto della pena. Finché a una certa ora gli viene la nausea e deve smettere.

Il doppiaggio di *Intervista* fu scarno e affrettato, una meteora. A mio giudizio fu il film al cui doppiaggio Fellini si impegnò meno del suo solito. Onestamente devo dire che non fu una esperienza totalmente felice.

Da un lato c'erano pochi soldi, e lui aveva potuto girare poco o comunque molto meno del suo solito, con pochi attori importanti.

L'altro aspetto, assolutamente cruciale, era il doppiare a Cinecittà con orari molto ministeriali. A metà del turno, ad esempio, avveniva un cambio del fonico per non pagare gli straordinari se si fosse dovuti andare oltre ad una certa ora. Cambiare il fonico a metà del turno è la cosa peggiore che ti possa capitare perché ogni fonico ha un suo modo di impostare e di "timbrare", chi di più, chi di meno.

Apposta per questo noi incominciavamo presto. La mattina andavo a prenderlo a piazza del Popolo, un cappuccino da Canova e poi si andava a Cinecittà con la macchina della produzione. Alla sera finivamo spesso verso le 19.30 nell'ora del traffico più bestiale: si rinunciava alla macchina e ci infilavamo nella metropolitana. Ci sedevamo subito ma poi quando la metropolitana si riempiva quante volte l'ho visto alzarsi e cedere il posto ad una signora anziana. Mi diceva: "Lascia fare a me, Bacca... Tu sei troppo vecchio". Gli piaceva vedere le facce incuriosite della gente che nella ressa della carrozza si chiedeva se era lui o se non era lui. Quando glielo chiedevano: "Scusi, ma lei è Fellini?", spudoratissimo negava sempre: "No, no!". Poi lui scendeva alla fermata Flaminio e io mi prendevo un taxi.

Il doppiaggio per lui è essenzialmente una fatica e un dolore.

Mi chiese pochissime cose per *Intervista* e se vedeva che non riusciva ad ottenerle sapeva arrendersi.

"Va bene, Carlo, va bene... non ti preoccupare...".

Fu molto conciliante. Faceva spesso delle scappatelle "a prendere qualcosa al bar". Qualche volta con qualcuno che gli era particolarmente simpatico, come Sergio Di Giulio, chiedeva un passaggio in macchina e magari se ne andava via un po' prima.

La difficoltà tecnica maggiore fu di far parlare alcuni non professionisti: Pietro Notarianni detto Peter, l'aiuto regista Maurizio Mein, il direttore della fotografia Tonino Delli Colli. Notarianni, che si presentava come il più difficile, fu quello che diede meno problemi. Era terrorizzato, ripeteva: "Doppiatemi! Doppiatemi!". E invece il risultato fu eccellente. Mein fu quello che ci fece faticare di più: lo doppiammo per conto suo, toccandolo ogni volta per farlo partire. Delli Colli parlava poco. Fiammetta Profili, la segretaria factotum di Fellini, andava come un treno.

I giapponesi non avevano tante battute. Lui non li amava mica molto questi giapponesi che incarnavano lo strapotere del denaro.

Mastroianni era Mastroianni, Rubini si vedeva subito che era intelligente e dotato, di grande facilità.

Con la Ekberg fu una fatica bestiale. Si può dire che era sempre ubriaca? Diciamo allora che era molto dispersiva, molto poco presente. Fellini era annoiato e seccatissimo. Per costringerla a presentarsi al doppiaggio le avevano fatto un contratto a rate, scaricato in buona parte su un'ultima rata, salatissima, da saldarsi a doppiaggio effettuato.

Il doppiaggio di *Intervista* era pieno delle vociacce, delle urla, degli strilli, del gran casino dei generici e degli uomini delle *troupes* del cinema. Voci totalmente improponibili per un doppiaggio normale ma che in questo film conferivano il senso di verità al film...

Si intestardì: sosteneva che una troupe può essere doppiata solo da una troupe. Il Chiodo, Fagiolo, Menicuccio e tanti altri fino all'ultimo degli elettricisti di cui conosceva perfettamente nome cognome e indirizzo. E, se per caso se l'era dimenticato, riusciva a non farsene accorgere da nessuno. Dava a tutti, come sempre, questa gratificante sensazione di unicità insostituibile.

Non avemmo particolari problemi organizzativi a doppiare la ciurma: avevamo segnato tutti quelli che avrebbero dovuto doppiarsi e facemmo un piano: se un giorno non potevano, li prendevamo il giorno dopo.

“Quello nun po' perché sta a girare 'n artro film...”.

Io davo la toccatina sulla spalla ogni volta che dovevano partire e gli mettevo la mano davanti alla bocca per fermarli. Si montarono dei pezzi presi di qua e presi di là: ma il risultato fu buono.

Se avessi dovuto decidere io da solo, avrei certamente sbagliato tutto.

Invece la scena dell'assalto dei pellirossa al fortino del cinema, con gli indiani che al posto delle lance e delle frecce agitano le antenne della televisione aveva mandato tutti in brodo di giuggiole. Avevano fatto a pugni per fare gli indiani, ora volevano l'onore di doppiare la scena ululando. Quella scena che tutti avevano presagito sarebbe diventata la più famosa del film.

E dentro Fort Apache c'era Fellini che urlava come un matto.

Il problema della voce di Federico non era una quisquilia. Fellini fingeva, ma nemmeno troppo bene, di non dare nessuna importanza alla questione.

“Fammi doppiare da qualcuno altro”.

“Carlo ci vorrebbe, ci vorrebbe...”.

“Va bene tutto! Va bene tutto!”.

Naturalmente ci teneva discretamente. Tant'è vero che quando si dovette doppiare *Intervista* in francese chiesero a Fellini di andare a Parigi non foss'altro che per doppiarsi nelle sue scene. Fellini, il quale non ci voleva andare per nulla, chiese a me di curare quella edizione. Ma, siccome non c'erano soldi, finì che non ci andò nessuno di noi. Fatta l'edizione i francesi mi invitarono per avere un parere sul loro doppiaggio. Andai a fare questa supervisione. È eufemistico dire che si trattava di un doppiaggio molto approssimativo e che conteneva autentici strafalcioni. Faccio un esempio per tutti: nella scena in cui Mastroianni è in macchina verso la casa della Ekberg chiede un'informazione all'autista il quale, per rispondergli di sì scherzosamente, dice: “Ma no!”, e i francesi l'avevano fatto rispondere di no. Insomma avevano travisato un po' tutto.

E a Fellini avevano dato la voce di uno speaker. Diciamo la voce di Gualtiero De Angelis. Fellini ci rimase male. Disse che per Fellini ci voleva qualcuno “come Jean Gabin” o, forse, “come Depardieu”. Voleva la voce di una star di gran caratura, di un personaggio importante. Non la voce di un povero doppiatore.

E arriviamo alla *Voce della luna*.

Fellini mi diceva sempre “Ah, quanto mi piacerebbe doppiarli!”.

Sapeva benissimo, molto meglio di me, che non era assolutamente possibile. Non puoi prendere Benigni e dire che lo vuoi doppiare. Mi diceva di aver pensato a Oreste Lionello per Benigni e a Corrado Gaipa per Villaggio. Per il personaggio di Benigni diceva che Paolo Poli sarebbe stato esattissimo, ma che Lionello gli avrebbe dato tutto quello che lui voleva.

“Non me lo permetteranno mai”.

Una volta si spinse a dirmi di aver parlato della cosa con Cecchi Gori il quale gli aveva detto che era matto e che in ogni caso c'erano dei contratti ben precisi che l'avrebbero impedito. Devo dire che onestamente io non ci credo che lui abbia mai parlato con il vecchio Cecchi Gori di questa ipotesi, però diciamo che il lasciar trapelare sottilmente questa follia a Fellini, come atteggiamento esteriore, come boutade, come provocazione, piaceva.

Benigni al doppiaggio era un super asso. Aveva una prontezza e una velocità di esecuzione strepitosa nel realizzare quello che Fellini gli chiedeva.

Si impegnò follemente: nelle pause e nei cambi di scena scriveva dei madrigali per ciascuno di noi o degli acrostici che componeva ad una velocità stupefacente in mai più di un quarto d'ora. Era di una disponibilità ed amorevolezza estrema.

Trattava Fellini come se fosse Dio.

Ogni tanto gli scappava di fare Benigni e magari Fellini lo correggeva ma poi in molti casi lo lasciava andare a briglia sciolta. Benigni fu totalmente disponibile. Villaggio no.

Villaggio e Fellini si ammiravano molto reciprocamente. Ma il problema era che la disponibilità che Villaggio aveva per Fellini non l'aveva per me. Come se la mia presenza non fosse di aiuto, di tramite e di mediazione tecnica al lavoro di Fellini, ma di ingerenza. Credo che fosse una forma di debolezza di Paolo Villaggio. L'uomo mi piaceva enormemente, ma come professionista sentivo un diaframma fra lui e me. Io avevo già lavorato con lui molti anni prima, in un film di Pupi Avati, *La mazurka del barone, della santa e del fico fiorone*. In quel film per ottenere da Villaggio certi cambi al volo di tonalità, certe alternanze da una voce più alta ad una voce più bassa avevamo fatto incisioni diverse, una battuta su una colonna e una battuta sull'altra. Una cucitura lunga e paziente. Nella *Voce della luna* Fellini gli aveva modificato quasi tutto il copione facendogli dire cose radicalmente diverse dalla sua presa diretta. Federico voleva quindi che io gli facessi una colonna guida in cuffia per fargli sentire le pause.

“Ma, Federico, Villaggio si offende se gli metti la colonna guida di un altro...”.

Si arrivò ad un compromesso speciale: due piste. Una con la sua presa diretta, l'altra con la mia colonna guida che gli dava le pause.

Finì che Villaggio doppiò senza cuffia battuta per battuta. Ci vollero un sacco di turni: Villaggio ne bucò anche qualcuno come vedo dai bollettini di doppiaggio che abbiamo per caso ancora conservato.

I personaggi minori furono una vera folla: credo più duecento che centocinquanta, anche se con Federico ormai si andava svelti svelti, conosceva il parco voci della cooperativa e dei suoi annessi meglio di me.

Per il film *La voce della luna* la voce che avemmo più difficoltà a trovare fu proprio la voce della luna.

Vi ricordate il finale? La luna parlava. Diceva “pubblicità!”. Lo doveva dire con una voce – chiedeva Fellini – “carezzevole”, ma non troppo “professionale”...

Un annuncio ma senza l'enfasi di uno speaker: questo esigeva Fellini.

Provammo una dozzina di voci. Naturalmente provai anche con la maga e mattatrice delle voci felliniane, Solvejg D'Assunta, che aveva risolto anche il problema dei “rigatoni”, la battuta più celebre e più pagata di tutto Fellini.

Alla fine riuscimmo con Melina Martello, attrice eccellente, grande professionista ma tuttavia voce non riconoscibile.

Fu lei a dire l'ultima battuta dell'ultimo film di Federico Fellini. “Pubblicità!”.

Poiché per puro caso è stato conservato ancora dall'amministrazione della CVD il faldone relativo al film *La voce della luna* voglio spalancarlo per smentire la diceria

GVD Soc. Coop. s.r.l. **CONSORZIO DEL PRODUZIONE**
CONSUNTIVO N. 8 **PREVENTIVO** **FILM N.**
RIFACIMENTI & BRUSIO **CONSUNTIVO** **ROLLI N.**
TURNI N.

TITOLO DEL FILM **LA VOCE DELLA LUNA**

CLIENTE **CECCHI GORI GROUP - TIGER CINEMAT.** **ROMA, 27 Novembre 1989**

(Accordo del 22/11/88 - Contingenza al 30/10/89)

CATEGORIA	N. PRESENZE		COSTO LORDO	ONERI DAT. LAV.	COSTO UNITARIO	IMPORTO PREVENTIVO	IMPORTO CONSUNTIVO	
	PREVENI.	CONSUNT.						
GETTONE		79	81.022	22.703	103.725		8.194.275.-	
RIGHE FILM		870	2.000	534	2.534		2.204.580.-	
" IF.			1.800	482	2.282			
" SOAP			1.400	375	1.775			
DIRETTORE		6	171.794	41.494	213.288		1.279.728.-	
ASSISTENTE		6	104.220	28.900	133.120		798.720.-	
PREPAR. DIR.			171.794	41.494	213.288			
" ASS.		4	104.220	28.900	133.120		532.480.-	
ASSISTENTE SO			140.000	37.152	177.152			
MAGGIORAZ. V. TOUP ASSIS.		6			13.312		79.872.-	
TOTALE L.								13.089.655.-
PRESTAZIONI SUPPLEMENTARI:								
C. BACCARINI: n. 6 turni x L. 200.000.-					L.		1.200.000.-	
					L.			
					L.			
					L.			
					L.			
					L.			
					L.			
					L.			
TOTALE L.								14.289.655.-
					PERCENTUALE SOCIETA' 10%			1.420.345.-
					PERCENTUALE SOCIETA' 10%			
TOTALE L.								15.710.000.-
					I. V. A. 19%			2.984.900.-
TOTALE GENERALE L.								18.694.900.-

ingiusta che a Fellini occorresse un numero di turni tre volte superiore a quello degli altri. Fellini ci metteva lo stesso tempo di Visconti, di Rosi, di Zeffirelli.

Fra la fine di agosto e l'inizio di settembre del 1989 *La voce della luna* ebbe una settimana di lavorazione per la preparazione degli anelli e una settimana di provini. Le settimane di registrazione in sala furono sette: dall'11 settembre al 3 novembre 1989. Due settimane di lavorazione e una ultima di rifacimenti con consegna delle colonne per il mix in data 27 novembre. Le sette settimane di lavorazione ebbero un costo che oscillò fra i 18 e i 21 milioni di lire a settimana.

Nelle sei "prestazioni supplementari" della settimana di rifacimenti che mi sono state pagate 200 mila lire ciascuna è probabile che io abbia rifatto qualcuna delle duecento voci minori preesistenti.

(assemblaggio di 5 differenti interviste fra il 1991 e il 2005; s.m./t.s.)

GIANNI BONAGURA

Vorrei trovare una immagine per dare un'idea del nulla che io ricordo... Ecco, *La città delle donne*, per me è come un testo scritto in arabo... Non era un lavoro assegnato in origine a me. Ci capitai dentro senza sapere nulla di nulla, nemmeno di quanto mi raccontate voi adesso... il set, la jella, il suicidio di Manni. Sapevo solo che era morto. Non avevo visto un metro del film. A me i retrobottega delle produzioni non piacciono affatto. Io non sgomito, non vedo gente, non mangio la pizza con questo e con quello, non traffico per ottenere una parte o un lavoro. Io sono essenzialmente un attore di teatro. Cinema ne ho fatto pochissimo, qualche carattere... Quando sono in vacanza dal teatro, faccio del doppiaggio ma sempre dando la priorità, le prenotazioni, al teatro.

Ero stato tra i quindici venti attori che costituiscono il nucleo fondativo della CVD per attrarre a noi anche altri attori indipendenti, "i liberi". Ho diretto il doppiaggio di molti film minori. Così minori che se mi chiedete dei titoli così al volo non me ne viene in mente nemmeno uno. Allo sbarco della serie in Italia feci il cast e la scelta delle voci per *Beautiful* e ne diressi il doppiaggio per le prime due stagioni.

Quando mi fu affidata *La città delle donne* io, come tutti, sapevo che fra il presidente della cooperativa Renato Turi e Mario Maldesi non correva buon sangue. Maldesi era di un altro livello. La sua carriera è stata eccezionale e basterebbe il suo rapporto con Kubrick a collocarlo su un altro standard. Io gli devo forse l'occasione che mi diede più successo popolare e soddisfazione, la voce di Marty Feldman in *Frankenstein junior*, i ragazzi la imitavano per le strade.

Dire che fui "precettato" per *La città delle donne* non è esatto. Avrei potuto benissimo dire di no, ma non ce n'era nessun motivo... Mica mi faceva schifo l'idea di lavorare su un film di Fellini. Ero curioso.

Lavorai sei sette settimane, due mesi. Dal buio del ricordo esce solo la luce del leggio. Io stetti lì, a latere di quel leggio, semplice lavoratore a fianco del regista. C'era anche Camilla Trincheri e un'altra ragazza di nome Sonia. Annotavo tutte le varianti: scrivevo, cancellavo, riscrivevo, cancellavo una parola. Segnavo le buone.

"Questa è buona".

"Risentiamola".

"Facciamone un'altra".

Più di questo non feci: una collaborazione, un servizio. Mi avevano scelto proprio

per questo, perché sono disciplinato, affidabile, so qual è il mio posto. Di fianco. Chi fece Manni? Ah, sì, prima Maranzana e poi Tusco... Ecco, forse io contribuì ad indicare Tusco... Occorreva – non vorrei offendere nessuno, soprattutto quelli che non ci sono più... – un uomo non colto, un po' greve e allora tutti quanti noi della cooperativa, all'unisono, designammo Tusco. Lo indicammo scherzando, guardandoci in faccia l'un l'altro noi attori. E così con la cuffia di Maranzana e la voce di Tusco si arrivò ad una soluzione. Non credo che da solo me lo sarei ricordato.

Poi mi ricordo di Mastroianni gentile, educato, professionale. Lo conoscevo da quando lui aveva 17 anni. Ero stato molto amico di sua moglie Flora Carabella all'Accademia, avevo frequentato la casa del padre di lei, il Maestro Ezio Carabella, un compositore che è stato eseguito anche al Teatro dell'Opera. Mi fece dono del libretto del *Settimino* di Beethoven.

È vero che io non ho esattamente il carattere che ci vorrebbe per lavorare con Fellini, vulcano di scherzi goliardici e battute. Io partecipo poco, non do soddisfazione, non do la replica. Finito il mio lavoro mi piace tornare a casa, a sentire musica, a leggere un bel libro della mia bella biblioteca: ho quattromila volumi.

Se qualcuno ha una proposta per me deve mettersi in contatto con il mio agente, il signor Ferzetti.

Ho anche collaborato con una cooperativa di attori di lingua inglese per il doppiaggio in inglese di film italiani per il mercato internazionale. In *Morte a Venezia* doppiai il personaggio del barbiere, Franco Fabrizi, che ha una scena piuttosto difficile con il protagonista Dirk Bogarde. A quel doppiaggio incontrai Luchino Visconti che, stranamente, seguiva i dialoghi sempre su una edizione Penguin senza controllare mai l'originale tedesco, lingua che Visconti doveva conoscere, credo, molto bene. Che strano!

Ecco, questi sono i dettagli che attirano la mia attenzione.

(2005)

RICCARDO CUCCIOLLA

Ho doppiato in molti film di Fellini. Ho fatto la voce narrante de *I vitelloni*. Ma poi ho doppiato in quasi tutti i suoi film, perché la direzione del doppiaggio era affidata a persone in mano alle quali io sono nato: Franco Rossi, Ettore Giannini.

Oggi io ho rinunciato a fare doppiaggio proprio nel rispetto dell'insegnamento di persone come Ettore Giannini e al loro modo di lavorare. Il doppiaggio era una dimensione felice per un attore. Il doppiatore deve essere prima di tutto un attore. Deve avere la duttilità giusta per fare questo lavoro delicatissimo, la cui creatività consiste nel rifare precisamente quello che è stato girato dal regista.

Dici che Fellini cambia tutto in doppiaggio? Non è vero. Può cambiare qualche battuta, ma non il senso del film. Quello capita con i registi peggiori, che vanno in moviola e non ritrovano più il film che pensavano di aver girato. Allora bisogna stravolgere la storia. A Fellini queste cose non succedono: non si rimangia mai quello che ha girato.

Il sinc? Fellini si affidava ad un buon assistente di doppiaggio che si occupasse del sinc. Ma non se ne occupava mai direttamente.

In doppiaggio Federico ha un suo metodo di lavoro. Diciamo che di una certa sequenza incide quattro ciak sonori. Allora prende una mezza frase dal primo ciak, una battuta dal secondo, una parola dal terzo e un'altra parola dal quarto. Avendo una buona memoria ed un orecchio straordinariamente musicale, riesce a ricomporre degli ottimi collage sonori.

All'epoca de *I vitelloni* io facevo i primi passi della mia carriera. Fellini mi scelse come voce narrante su suggerimento del direttore del doppiaggio, Franco Rossi, che mi conosceva bene. Io lavoravo alla radio e mi stavo specializzando nell'interpretazione dei grandi narratori.

Mi dà fastidio l'idea che la voce fuori campo debba necessariamente essere ricollegata al cinema neorealista. Era un andazzo del cinema del dopoguerra perché al pubblico piaceva che ci fosse una voce con il compito di spiegarli meglio l'ambientazione della storia. Quella voce con cui cominciavano i film era come una didascalia che prendeva il pubblico per mano.

Quella de *I vitelloni*, invece, è una voce fuori campo poco didascalica, perché faceva una descrizione poetica delle cose. Non era una didascalia, ma un'aggiunta rispetto al contenuto visivo della scena. Un'aggiunta che poteva diventare contrappunto.



E la nave va

Quando la voce fuori campo dei *Vitelloni*, un minuto dopo l'inizio del film, dice che la guida spirituale del gruppo è il personaggio di Franco Fabrizi e dopo pochi secondi tu scopri che ha messa incinta una, sbaciucchia un'altra e intanto pensa di sguagliarsela alla chetichella...

Tu credi di sentire in quella voce una vaga imitazione della voce di Fellini? Non mi pare proprio di averla mai imitata, né che lui mi abbia mai chiesto di farlo.

In doppiaggio Fellini non ti spiega mai quello che vuole. Ti fa provare e riprovare. Quando non gli va bene qualcosa dice: "Non mi rende! Non mi rende!". Ma non ti spiega come fare. Se proprio vedeva che il doppiatore era una scamorzella, soltanto allora cominciava a suggerire l'intonazione imitando la voce del personaggio.

Fellini andava molto d'accordo con Ettore Giannini. Spesso il doppiaggio implica dei problemi di natura strettamente tecnica, che l'autore di un film non è tenuto a conoscere. L'autore ascolta le intonazioni, magari sceglie una voce a cui il direttore di doppiaggio non avrebbe mai pensato.

Per *E la nave va* ho fatto la direzione del doppiaggio. Ho cominciato a vedere il film in montaggio, scegliendo un cabaret di voci, con relativi provini. Ne abbiamo discusso insieme. Alcune sono state accettate, altre cambiate.

Subito prima di *E la nave va* mi era stata offerta anche la direzione del doppiaggio de *La città delle donne* e io purtroppo stavo facendo un altro lavoro.

"Scusami, Riccardino, ma non potevo aspettarti...".

Il costo di un doppiaggio? Ah, questo non l'ho mai saputo con precisione, nemmeno quando sono stato presidente di una cooperativa di doppiaggio. Comunque è un costo variabile, in base alle difficoltà di lavoro, al numero dei personaggi, alla qualità degli attori impegnati. Può costare trenta milioni, cinquanta, o ancora di più. Naturalmente, i film di Fellini non sono facili da doppiare. Un film italiano, in media, lo si doppia a venti anelli a turno. Cioè venti scene in un turno di doppiaggio. Vuol dire correre. Ma i grandi film di autori come Fellini hanno un ritmo di lavorazione ben diverso. Richiedono molto più tempo.

Fellini non respinge i dialetti. Anzi, li ama. Non ci sono dialetti che rigetta per partito preso. Dipende molto dalla potenzialità del doppiatore che Federico si trova dinnanzi. Non gli piace il milanese, forse perché è un dialetto molto aggressivo, ma per tutti gli altri non penso che abbia alcuna preclusione.

La fase più delicata del doppiaggio è l'adattamento dei dialoghi. Non si fa soltanto per il doppiaggio dei film stranieri. Anche un film italiano, girato tutto in italiano, necessita di un lavoro di adattamento dei dialoghi, perché magari è stato fatto un montaggio che lascia una pausa troppo lunga tra due momenti di dialogo. E lì bisogna aggiungere una nuova battuta. Magari fuori campo. Oppure forzando un po' il fotografico.



Le notti di Cabiria

Fellini, per esempio, è uno che spesso prescinde dalle esigenze del sincrono. È da lui che ho imparato a far parlare anche i personaggi che hanno la bocca chiusa. E devo dire che ha ragione. Magari l'assistente al doppiaggio protesta: “Ma non si può fare! L'attore ha già la bocca chiusa!”. E, invece, Fellini ha dimostrato che gli spettatori in sala non si alzano per protestare se una battuta del doppiaggio è lunga oppure è corta. L'importante è che il dialogo sia pieno di suggestioni.

Spesso nei suoi film ho fatto più di un personaggio cambiando la voce. Ne *Le notti di Cabiria* ho doppiato sicuramente qualcosa. In *8½* un piccolo ruolo, un fotografino. In *E la nave va* ho fatto parlare due o tre personaggi. Il comandante della nave con un accento pugliese, un altro con un accento russo, un terzo che non ricordo. Quando Fellini trova un doppiatore che funziona, l'ultimo pensiero che gli passa per la testa è che qualcuno possa riconoscerne la voce. Anche Renato Castellani faceva così.

(s.m., 1990)

CAMILLA TRINCHERI

Camilla Trincheri, assistente al doppiaggio in molti film di Fellini, ci ha inviato via mail questa testimonianza dall'America dove vive da tanti anni. Ho ritenuto di non dover doppiare il suo italoamericano.

Il mio primo film come assistente al doppiaggio fu *I clowns* doppiato a Via Margutta. Maldesi a quel tempo lavorava solo con Ornella Cappellini ma io avevo dei legami con la Leone Film – uno dei produttori – e Maldesi, non so se a suo malgrado o no (avevamo già lavorato insieme per la versione inglese del *Götterdämmerung* di Visconti), mi accettò.

Fellini lo prendeva in giro perché Maldesi non si toglieva gli occhiali da sole in sala. “Ma chi è? Un divo di Hollywood?”.

Mario parlava poco, forse intimidito dalla forza felliniana. Non conoscendolo, era difficile sapere che aiuto Fellini volesse.

Io non sapevo che pesci pigliare. Come assistente ero sempre stata molto fiera della mia precisione, il mio ordine con il copione. Venivo da anni di doppiaggio inglese dove la precisione del rapporto parola e labbra era fondamentale. Con *I clowns* non c'era copione. Tutto veniva dalla testa di Federico e io, con il mio temperamento prussiano, tentai disperatamente di scrivere tutto. Persi 5 chili con quel film perché durante la pausa-pranzo, invece di mangiare, battei a macchina sulla mia Olivetti 22 le frasi doppiate in mattinata con la lista delle buone. La sera, a casa, feci lo stesso per il turno pomeridiano. Quando la mattina dopo presentai una copia al “Signor Fellini” (così lo chiamai durante le prime settimane benché lui insistesse che lo chiamassi Federico) mi fece un sorriso, ma ebbi l'impressione che a lui quella copia non serviva a niente, come se non fosse consapevole che noi poveri mortali (io, Mario, i montatori delle colonne sonore, il fonico al mixage) avevamo bisogno di sapere chi ha detto cosa e quando. Avendo visto il *Satyricon*, sapevo già che il sincrono a Federico importava molto poco, ma testarda e fiera, ci provavo lo stesso. Lui mi ignorava gentilmente.

Non ricordo gli attori: chi doppiò chi. Spesso Federico non era certo di che voce, che dialetto voleva per una certa parte. Siciliano? Veneziano? Voce ruvida? Morbida? Per quello Oreste Lionello gli era tanto prezioso: faceva di tutto. Era importante avere una scuderia di doppiatori di tutti i tipi pronti ad entrare in sala. A volte Federico



Fellini-Satyricon

li trattava male, o perché era di cattivo umore o più spesso perché il doppiatore non riusciva ad afferrare subito le sue direttive. Il cervello di Federico correva mille all'ora ed aveva poca pazienza per chi chiedeva troppe spiegazioni, per chi voleva metterci del proprio nella parte. A volte credo che lui sarebbe stato più felice con dei burattini parlanti.

Una gentilezza che mi ricordo durante quel film fu quando gli tradussi una lettera che veniva da un ente governativo americano. Volevano l'indirizzo di Verushka che lui aveva usato nel *Satyricon*. Lui mi disse di strapparla, sicuro che era il fisco che la cercava (*ndr. FF non aveva usato Verushka nel Satyricon: Camilla Trincheri si confonde. Il fisco americano probabilmente cercava Donyale Luna*). Durante le pause mi dettava delle lettere che dovevano essere tradotte in inglese, cosa che non mi divertiva visto che avevo già tanto da fare con il mantenimento del copione.

Nonostante il gran lavoro, la paura di non essere all'altezza, di incavolarlo per una mia lentezza, che gioia fu stargli vicino, aiutarlo nel mio piccolissimo modo a costruire una colonna sonora. A via dei Villini, mentre io stavo in moviola con la montatrice al sinc, Federico stava in un'altra stanza di fronte alla moviola, con il film che scorreva, mentre vicino a lui Nino Rota suonava pezzettini di musica al piano forte con Adriana Olasio (assistente di Ruggero) pronta ad intervenire se ci fosse stato bisogno.

Ci fu un pranzo (non mi ricordo dove) durante il mixage del film fatto a via Margutta, dove venne anche Giulietta Masina. Tornando a via Margutta a piedi una motocicletta passò vicino a Giulietta che era all'esterno. Io sentii un grido e vidi Fellini correre dietro alla motocicletta urlando "al ladro, al ladro". Nessuno dei passanti si mosse. Pare (secondo il giornale) che pensassero che Fellini stesse girando un film. Giulietta era fuori di sé perché nella borsa, oltre i soldi, aveva un anello prezioso che stava portando in banca. Fellini fece subito una telefonata a Pasolini. Due giorni dopo un ragazzino portò un pacco al bar Margutta in via del Babuino dicendo che era per Fellini. Dentro c'era la borsa, l'anello, i soldi.

Durante il mixage di quel film scoprii che Federico non voleva che nessuno stesse seduto dietro di lui per non vedere che stava perdendo i capelli. Era vanitoso.

Credo che fu durante quel film che lui tentò di perdere peso con la dieta macrobiotica. Mi ricordo anche che parlava del fatto che stava per compiere 50 anni, cosa non gradita.

Il film successivo, *Roma*, lo doppiò Mario con Ornella. Io feci solo un turno di brusio.

Amarcord. A quel punto io e Maldesi lavoravamo sempre insieme. Che divertimento fu quel film. Federico era sempre di buon umore, scherzava, rideva, ci invitava a



Amarcord

mangiare. Mi ricordo di una bellissima, e anche faticosa pappata dalla Cesarina, dove io mangiai quanto Federico, cosa che lui ammirò moltissimo. Ero così piena che per 24 ore non misi cibo in bocca. Essere invitata a pranzo era un *highlight* dei nostri doppiaggi, un gesto di amicizia. Si andava con la sua troupe: Norma, Ruggero, Mein (*ndr. veramente Camilla Trincheri aveva scritto Manni con un lapsus terribile*). Altri nomi che non ricordo. A volte degli americani intervistatori. In quei casi ero utile e Federico mi sedeva accanto a lui, ma non ebbe mai bisogno di me. Si faceva capire benissimo.

La scena del nonno, doppiato da Fausto Tommei, quando a tavola fa quel fischio e gesto per indicare la scopata: Federico si mise sotto lo schermo a fischiare e a fare il gesto con gran risata da parte di tutti.

Una volta ci venne a trovare Sandra Milo e Federico divenne tutto gentilezza, quasi paterno verso di lei. Dopo mi raccontò che lei avesse sofferto alle mani del ex-marito – era proprio indolorito per lei.

Ci fu solo un momento teso durante quel film. C'era una scena con Pupella Maggio. Lei era venuta da Napoli a doppiarsi.

Nel ciak che Fellini aveva scelto lei stava seduta a tavola con la bocca chiusa, ma



Il Casanova

sul copione c'era una battuta. Io protestai. “Ma non dice niente. Non vedi che ha la bocca chiusa?”.

Federico si incavolò con me. Io insistetti. Maldesi non disse niente. Federico s'incavolò con me ancora di più. Non mi ricordo cosa mi disse, ma non era carino. La battuta fu registrata, la buona scelta da Federico. Io zitta. La mattina dopo appare la stessa scena con Pupella, ma stavolta parla, e dice quello che c'era scritto sul copione. Io dissi a Federico: “Mi devi un mazzo di rose”. Lui fece finta di niente.

A parte quel momento, Federico, durante *Amarcord* era un uomo felice e perciò lo eravamo anche noi.

Non fu così per *Casanova*. Le cose iniziarono male. A quel punto io e Maldesi (per un'incomprensione assurda) non lavoravamo più insieme. Da Adriana seppi che Federico costrinse Maldesi ad avermi come assistente. Una mattina dopo pochi turni, Federico, in sala, con Maldesi in cabina, mi invitò a pranzare con lui, senza includere Maldesi. Al turno del pomeriggio Maldesi non si fece vivo. Renato Turi mi telefonò ad un certo punto e mi disse che Maldesi aveva lasciato il film. Federico si incavolò di brutto ed insieme tentammo di andare avanti senza direttore di doppiaggio. Io la

notte non dormivo dall'ansia di trovargli le voci giuste. Per fortuna si liberò Baccarini e Federico, conoscendolo come doppiatore, accettò l'aiuto.

Ma anche senza questa *débacle*. Fellini non fu felice durante quel doppiaggio. Era spesso di cattivo umore. Ogni volta che Donald Sutherland appariva sullo schermo, spesso visto che era Casanova, inveiva contro di lui, insultandolo. Mi disse che Sutherland, attore del metodo Stanislavski, gli chiedeva la motivazione per ogni battuta, cosa che mandava Federico in bestia.

Era un film triste, scuro, parlava della vecchiaia. Nessuno si divertì a doppiarlo.

La città delle donne. Federico e Marcello insieme in sala a divertirsi, con battute su Mandrake, altri commenti misteriosi, due ragazzi un po' birichini che si volevano bene. Una ragazza (il nome mi sfugge) imparentata con Federico venne a darmi una mano. Baccarini restava in sala con noi. Il *mood* era migliore di quello del *Casanova*, ma l'entusiasmo, la gioia di *Amarcord* non c'era. Era un film arrabbiato, secondo me, e Federico, una volta che Marcello finì la sua parte, quasi lo doppiava mal volentieri. Spesso arrivava al turno pomeridiano con un'ora, un'ora e mezza di ritardo, cosa che m'incavolava perché mandava tutti i nostri piani, la disponibilità dei doppiatori, a monte. Era come se avesse la testa altrove.

Non mi ricordo se *Orchestra Rehearsal* venne prima de *La città delle donne*. Io credo dopo. Io feci solo qualche turno perché la mia vita personale era in subbuglio e feci vari viaggi in America. Nel luglio del 1980 mi trasferii a New York. Mi ricordo un pranzo durante il quale Federico se la prese con me, dicendo che facevo una fesseria a partire, che i miei amici, il mio lavoro era a Roma. Il giorno dopo si scusò, si rendeva conto che il decidere se partire o no era molto difficile e lui non voleva peggiorare le cose. Mi offrì di andare dalla sua cartomante, una signora che lo faceva per amore, senza chiedere soldi. Lui gli telefonò e io presi appuntamento. Le carte dissero di partire. Lo dissi a Federico. Lo ringraziai. Per me quella sua preoccupazione è stata il mio mazzo di rose.

Questi sono i miei ricordi, ricordi emotivi, forse non informativi, ma tanto tempo è passato.

Chiedo scusa per l'italiano americanizzato.

(New York, 2005)

ENZO OCONE

Fellini l'ho conosciuto in via Veneto quando faceva i cameracar della *Dolce vita*. Io ero uno dei tanti giovani del giro di Lucherini e Morazzani che bivaccava lì.

Nel cinema ero un saltuario e non ebbi nessun tipo di collaborazione con lui.

Un paio di anni dopo iniziai a lavorare con Alfredo Bini nel momento in cui stava per produrre *Accattone*.

Feci tutto il primo Pasolini con Bini, poi un paio di film di Sergio Leone per la PEA di Alberto Grimaldi e ritrovai Fellini quando Grimaldi produsse *Tre passi nel delirio*. Anzi, il titolo, *Tre passi...*, fu trovato da me. Non facevo solo l'edizione per Grimaldi: ero uno dei suoi uomini più fidati. A parte il caso di Sergio Leone il quale era bravissimo a trovarsi i titoli dei film da solo, ogni volta con Grimaldi scoppiava sempre il problema del titolo: problema a cui lui attribuiva importanza massima. Durante un viaggio in treno a Milano con Ennio Longardi per l'anteprima di un film mi venne in mente questo titolo, *Tre passi nel delirio*, dato che c'erano i tre episodi da Poe ognuno con il suo bravo titolo. Lo comunicai subito a Grimaldi.

“Ah, bellissimo!”. Gli piacque molto l'idea dei numeri.

Chunque abbia lavorato con Fellini, fin dal primo giorno veniva messo totalmente a suo agio. Fellini diventava fin dalla prima mezzora un compagno di scuola in grado di instaurare una complicità con chiunque: era sempre aperto, disponibile, disponibilissimo. Voleva bene a me, come volle bene ad altri. Se tu sapevi fare il tuo lavoro e non lo deludevi e non lo disarmavi nella sua ricerca continua di fonti, materiali, ispirazioni, Fellini ti voleva bene e ti rispettava, pur essendo lui il Faro.

Non bisognava farsi trovare impreparati. Io mi preparavo: arrivavo un'ora prima e andavo via un'ora dopo. Ho fatto per lui l'edizione dei film che ha girato per Alberto Grimaldi: *Toby Dammit*, *Satyricon*, *Casanova*, *Ginger e Fred*.

Quella di *Toby Dammit* fu problematica. Nel film Terence Stamp interpretava un attore che veniva a lavorare in Italia. Ragon per cui recitava in inglese e tale rimase: non fu doppiato, ma sottotitolato.

E poi ci fu la consueta miriade felliniana di attori di teatro. Al doppiaggio Fellini voleva solo attori di teatro, proprio come Pasolini voleva solo attori di strada. E quindi grossi professionisti. Vedo sotto qua nel cast delle voci utilizzate per *Toby Dammit* Giuseppe Rinaldi, il più grande doppiatore italiano vivente. Lasciatemi dire (e senza togliere nulla a Emilio Cigoli) che nessuno è stato grande come Peppino Rinaldi.

Direttore del doppiaggio del *Satyricon* fu Ettore Giannini, un fisico alto, un omone sempre pieno di amarezza. Aveva dovuto accettare con grande fatica l'idea di dover essere costretto a lavorare per altri. Era un ottimo adattatore, un eccezionale professionista. Nessuno può dirlo meglio di me che ho lavorato assieme a lui anche per altri film di Grimaldi, credo anche per il *Tango* di Bertolucci.

Giannini era un uomo rigoroso, Fellini del rigore non sapeva che farsene.

Giannini passava intere giornate in moviola a rifare tutti i dialoghi per gli adattamenti. Ricostruiva minuziosamente sulla base dei labiali dialoghi totalmente e fatalmente diversi dalle pagine del copione. Faceva quadrature veramente matematiche. Andava avanti e indietro con la moviola, macchinario infernale come nessun altro, e la pellicola si strappava.

Giannini era pagato profumatamente da noi, ma perdeva il suo tempo inutilmente perché poi quando veniva su con i suoi fogli:

“Ecco... adesso deve dire questo... perché le pause sono queste...”.

Fellini lo guardava, leggeva e diceva:

“Ettorino, ma che è sta cosa?”.

C'era la variante benevola, “Ma che è sta cosa?”, e la variante malevola, “Ma che è sta cazzata?”. Poi subito dopo Fellini faceva finta di scherzare e a forza di far finta di scherzare a volte riusciva a essere ancor più pesante.

“Ma che cazzo hai scritto?”.

Bisognava fare quello che voleva Fellini.

Dei doppiatori del *Satyricon* ricordo poco. Il film era così imponente maestoso e nuovo che il ricordo delle immagini ancora oggi scaccia in me qualunque altro tipo di ricordo.

Ricordo Gaipa. Era claudicante. Credevo che avesse avuto la poliomelite da bambino, invece si portava dentro un segreto terribile: aveva cercato di ammazzarsi per amore.

Croccolo, che io avevo adorato fin dai tempi in cui avevo scoperto che era lui a doppiare Francis il mulo parlante.

Direttore del doppiaggio di *Casanova* fu Mario Maldesi.

Ci fu subito uno scontro titanico con Federico sulla scelta della voce da dare a Sutherland. Fellini voleva Proietti. Maldesi non lo voleva. Naturalmente scritturammo Proietti, grande attore, superbo professionista.

Ci mettemmo d'accordo con Proietti per una cifra che a quell'epoca in Italia (posso dirlo con assoluta certezza) nessun attore aveva preso mai per un doppiaggio.

Fra Fellini e Proietti fu tutta una festa: una battuta dietro l'altra.

Maldesi sapeva benissimo che quando Fellini non voleva una cosa non c'era niente

da fare. Ma Maldesi si batteva per il suo punto di vista, come un cavaliere antico. Erano i soliti scontri che Fellini aveva o fingeva di avere con i suoi amici. Mai grandi scazzi, solo scenatine litigatine battutine e poi il giorno dopo: “Mariuccio! Mariuccio!”... Pappa e ciccia.

Con Mario Maldesi accadeva di nuovo quello che era già accaduto con Ettore Giannini. Si accanivano su voci e su adattamenti diversi da quelli che aveva in mente Fellini, perdevano tempo. Perdevano tempo. Anzi lo dico con un anello: “...perdevano tempo... perdevano tempo... perdevano tempo...”.

Siccome ero io quello che faceva i pagamenti per conto del produttore, nessuno come me sapeva che perdevano il loro tempo. Loro perdevano tempo, noi perdevamo denaro, soldi buttati via.

E quante volete accadde che il giorno dopo aver doppiato delle scene con un attore importante, Fellini ci ripensasse...

“Enzino, non mi piace non mi piace non mi piace... chiamiamo Orestino...”.

“Ma Oreste ha fatto il personaggio con cui ci parla...”.

“Vabbè, ma Oreste lo cambia”.

Oreste domanda, Oreste cambia, Oreste risponde.

Proprio perché non intendo denigrare il lavoro di nessuno, vorrei provare a spiegarvi meglio con un esempio. Se per Fellini doppiare equivaleva a girare, a chi volete voi paragonare il ruolo del direttore di doppiaggio? A un aiuto regista? Al primo aiuto regista?

E, allora, quando mai si dà il caso di un primo aiuto regista che può dire “Stop! Buona questa!”.

Un aiuto non può dire questa frase, non ha questo potere. E così allo stesso modo, ugualmente accadeva per il direttore di doppiaggio di un film di Federico Fellini: non aveva il potere di dire: “Stop! Buona questa!”.

A Fellini non gliene fregava niente né del labiale, né del sincrono. E tu dovevi ricordarti che eri uno dei tanti. Certo, c'erano momenti e momenti. Momenti in cui era scoglionato e ti guardava e voleva sapere da te se anche a te una certa voce e una certa battuta non andavano giù e in quel preciso momento voleva che anche tu gli dicessi che non piaceva nemmeno a te e poi fortunatamente invece c'erano anche dei momenti in cui potevi dirgli veramente quello che pensavi.

Leggo qua su queste vostre carte che Fellini avrebbe pensato di utilizzare Carmelo Bene per dare la voce a Terence Stamp nell'episodio di *Tre passi nel delirio*. È inesatto: l'incontro con Carmelo Bene avvenne per *Satyricon*.

Carmelo Bene a quell'epoca era apprezzatissimo per il suo estro e notissimo per le sue stravaganze. Io però non lo conoscevo di persona.

Eravamo all'edizione. Il film era interpretato da due giovanissimi e sconosciutissimi attori inglesi o americani. E noi stavamo facendo e rifacendo i soliti elenchi con i soliti nomi dei soliti doppiatori. Uno dei primi nomi della lista era naturalmente quello di Ettore Giannini e subito dopo veniva Massimo Turci il quale doppiava abitualmente Alain Delon... perché anche questi erano due giovani belli e biondi.

Eravamo fermi su questa lista da un bel pezzo, quando un giorno Fellini mi disse: "Mi devi trovare subito questo Carmelo Bene... chissà, potrebbe essere un'idea... ha una voce strana...".

Non ci fu nemmeno tempo di avvertire il direttore del doppiaggio, Ettore Giannini. Prendemmo la sceneggiatura, Fellini mi disse quali dialoghi tirar fuori e io preparai due o tre anelli per il provino della voce del famoso Carmelo Bene. Riuscimmo a contattarlo non ricordo più attraverso chi e fissammo il provino un pomeriggio alla International Recording.

Carmelo Bene arrivò. Si presentava come un matto.

Dato che non lo conoscevo, chiesi:

"Ma chi è questo?"

"È Carmelo Bene".

"Ah! Piacere".

Ci mettemmo seduti al bar della International Recording. Fellini gli spiegò che gli sarebbe piaciuto fargli doppiare uno dei due giovani protagonisti del film. Carmelo Bene appariva estremamente sicuro del fatto suo:

"Va bene! Va bene!".

Scendiamo giù per le scale della Recording che portavano a questa saletta di doppiaggio.

Eravamo in quattro: Carmelo Bene, Federico, io e il fonico dietro la regia. Cominciammo a fare scorrere gli anelli in inglese di uno dei due ragazzi, il più moro. Sul leggìo io misi la fotocopia del foglio della sceneggiatura con le frasi che lui avrebbe dovuto incidere.

Naturalmente, siccome lui non aveva mai fatto del doppiaggio, io mi piazzai accanto a lui per assisterlo eventualmente con le pause e gli attacchi.

"Guardi, la tocco io sulla spalla quando deve iniziare. Stia tranquillo: è una cosa molto semplice...".

"Ma sì certo, diamine, facile facile...".

Prima di iniziare a registrare le prime Federico volle ritornare sul carattere del personaggio.

"Questo è un gatto, un felino, un gran fijo de 'na mignotta... lo devi fare tutto soffiato".

Carmelo Bene continuava ad apparire estremamente sicuro.

“Ma certo! È tutto chiaro... Facilissimo...”.

Sul foglio io avevo segnato con grande evidenza le pause che avrebbe dovuto osservare e mi accingevo ad aiutarlo negli attacchi dandogli quella che in gergo chiamiamo “la bottarella”, come si fa quando si doppia con dei non professionisti.

Partì il primo anello. Al primo attacco che gli spettava gli diedi un colpettino sulla spalla, ma lui restò in silenzio. All’attacco successivo, gliene diedi un altro, ma nemmeno allora partì.

“Carmelo, scusi guardi che lei deve partire quando io la tocco sulle spalle”.

“Ah certo, caro... sì, sì...”.

“Carmeluccio, hai capito come devi fare? Tutto un po’ gattone, mi raccomando...”.

“Sì, sì, sì...”.

Al primo nuovo giro dell’anello invece che una bottarella gli diedi una mazzata. Lui partì. La sua voce “strana” fece una tirata interminabile, da gran finale di uno spettacolo a teatro.

“Carmeluccio, guarda, devi farmela un po’ soffiata”.

“Sì, certo!”.

“38 seconda, ciak in campo!”.

Un’altra botta.

Carmelo partiva, carburava, non si fermava. Inarrestabile. Lo riempivo di botte per costringerlo a qualche pausa, ma lui niente. Col cavolo che mi seguiva. Io sentivo che lui non aderiva manco per niente al personaggio e visto che intanto lui proprio non mi filava e non mi veniva dietro, sgattaiolai in regia da Fellini.

“A Federì?”.

Ma Fellini era deciso a insistere.

“Ma no! Guarda, però che ci ha qualcosa...”.

Tornai al leggio e provai a cambiar metodo con le stellette e gli start della pellicola:

“Allora, mi raccomando Carmelo, faccia bene attenzione alle stellette”.

Carmelo Bene continuava a leggere recitando e a recitare leggendo. Recitava sulle code, sul nero, ovunque, senza fermarsi mai. Altro che sincrono. Avevamo trovato uno che se ne strafotteva del sincrono più di Fellini. Il che era tutto dire.

“Carmeluccio, guarda che è finito e fra un po’ ricomincia”.

“Sì, sì, ma certo!”.

Non c’era niente da fare. Alla fine Fellini, esausto, mi fece:

“Ahò, annamosene!”.

“Andò annamo?”.

“Gli facciamo uno scherzo: ce ne andiamo al bar”.

Lo abbandonammo con il fonico: l'anello girava, Carmelo recitava. Fellini che non sapeva bene se andare avanti con lo scherzo o meno non credeva a quello che vedevano i suoi occhi. Carmelo Bene aveva "occupato" la saletta.

Allora fece segno al fonico che noi ce ne stavamo andando veramente al bar. Poi il fonico ci raggiunse. Dopo non meno di cinque o sei minuti arrivò finalmente anche Carmelo Bene. Trafelatissimo.

"Ma Federì... scusa... a un certo punto non vi ho visto più... era tutto nero".

Fu un momento veramente tragico: non so definirlo altrimenti.

Fellini disse solamente:

"Tu sei bravissimo. Dammi le tue date e le tue disponibilità che ti manderemo senz'altro a chiamare".

Finì così. Baci, abbracci e più nessuno che lo chiamò mai.

Rimanemmo per settimane e settimane, mesi e mesi all'International Recording.

Fellini riceveva, incontrava, trafficava, governava. L'edizione di un film per Fellini era anche il momento in cui cominciava a lavorare al progetto del film successivo. Mentre finivamo il *Satyricon* arriva una telefonata di Dino De Laurentiis che, in stato di grande fibrillazione, annunciava a Federico di averla fatta in barba a tutti e di essersi accaparrati i diritti del best seller del momento. Un libro meraviglioso, un affare gigantesco: *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez.

La telefonata di De Laurentiis finì con una di quelle frasi che riusciva a usare solo lui.

"Guarda, Federico, devi leggere immediatamente questo libro. È stupendo, è bellissimo, te lo mando...". Pausa solenne. "Perché questo è un film che puoi fare solo tu".

Dopo un'ora arrivò all'International Recording l'autista personale di De Laurentiis con il pacco. Federico aprì la busta: era un libro alto dieci centimetri. Non disse nulla, lo prese in mano, lo soppesò:

"Enzino, te serve un cric? Tiè!".

E me lo diede senza manco aprirlo.

Il libro di Márquez dev'essere ancora in questa stanza, da qualche parte.

(2005)

LA REGIA DEI DIRETTORI

DI TATTI SANGUINETI

Capitolo primo

Il libro e la ricerca. La benedizione e gli schizzetti. La mnemotecnica e i voicebusters. Dietro la porta chiusa. Storia di una esse. Le parole che fan paura. Le coincidenze e i borderò. L'aporia filmografica e l'opera unicissima. Tocchi ritocchi e prestazioni supplementari. Il mistero della Saraghina.

Questo libro che avete in mano sui direttori di doppiaggio dei film di Fellini è anomalo e particolare. È un mezzo libro, la prima metà di un lavoro iniziato alcuni anni fa sotto la benedizione di Federico. Proseguiremo con una seconda parte dedicata ai doppiatori.

È anomalo perché, come la maggior parte dei libri di cinema, avrebbe bisogno di fotografie, di una colonna di scena. Ma di foto di Federico Fellini con i suoi direttori di doppiaggio non ce n'è manco l'ombra. Anzi no, ce n'è un paio che ritraggono Fellini assieme con Mario Maldesi, il più vantone in una categoria di uomini invisibili e per lo più timidi.

All'inizio-inizio di un film quando si scrive e alla fine-fine quando si doppia, non si fanno foto. Prima non se ne fanno ancora, dopo non se ne fanno più.

La penombra intermittente della sala di doppiaggio è certo il luogo meno adatto per scattare. E quando si accende la luce è perché ci sono dei problemi, e si lavora per risponderla presto.

Non abbiamo ritrovato foto di Fellini al doppiaggio nemmeno quando il doppiatore fu uno showman della popolarità di Alighiero Noschese. E nemmeno nel caso di Oreste Lionello che sulle analogie di taglia faccia e occhiali con Woody Allen ci ha "marciato", costruendo una immagine unica e fortunata di doppiatore sosia.

Sono d'altronde rarissime anche le citazioni giornalistiche o critiche sul tema Fellini/doppiaggio.

Facciamo un carotaggio.

Nel libro più grosso più esauriente più venduto all'estero più ristampato su Fellini, quello che nell'ultima edizione era lanciato come "biografia definitiva", dei quattro uomini chiave della direzione del doppiaggio di Fellini e su cui verte in buona parte questo libro, nessuno è menzionato. E non si tratta certo di un volume di piccole dimensioni, ma (nell'edizione Camunia del 1987, quella con legatura più solida) di un tomo di 570 pagine. In esso meno di venti/venticinque righe, la milleduecentesima parte dell'opera all'incirca, qualcosa di meno, è dedicata al doppiaggio.

Scorrendo l'indice dei nomi facciamo l'appello dei nostri quattro direttori.

Franco Rossi?

Assente. Si va da Rossellini Romano a Rossi Luigi.

Ettore Giannini?

Assente. Si va da Giani Renato a Giannini Giancarlo.

Mario Maldesi?

Assente. Si va da da Makavejev Dusan a Malle Louis.

Carlo Baccharini?

Assente. Si va da Bacalov Luis a Bacchelli Riccardo.

A Dario Zanelli accade en passant di sentir Fellini che parla d'un suo doppiatore, il più strepitoso dei suoi jolly tuttofare, Oreste Lionello. Il bolognese Zanelli, critico titolare del giornale più venduto nella patria di Federico "Il Resto del Carlino" (Fellini stava discretamente attento a queste cosucce) si era recato in visita di cortesia sul set di *Prova d'orchestra*. Poiché l'interprete del personaggio che apre quel film, il vecchio copista, si chiama Zuanelli Umberto, non è da escludersi che la coincidenza avesse incuriosito e ben disposto il regista... In quell'occasione, piuttosto alla buona, estemporaneamente, Fellini ebbe a lodare Lionello. Zanelli, anni dopo, in un articolo rievocativo dei suoi incontri con FF, decise di riportare quel piccolo episodio.

Mi è rimasto impresso il tono di sincera ammirazione e quasi di orgoglio con cui, durante il doppiaggio di *Prova d'orchestra*, volle tessermi le lodi di Oreste Lionello. Decantandomene la straordinaria capacità d'incarnare più ruoli nel medesimo film, sino a toccare il record di ventitré personaggi, non solo maschili, ma pure femminili, e non tutti di minimo risalto. "Sentilo, sentilo adesso!", mi diceva Fellini, mentre il doppiatore di Woody Allen poneva una domanda con la voce maschia di un adulto, per rispondere subito dopo a se stesso con l'accento gentile di una giovane donna: "Non è un fenomeno?"

Ventitré: si tratta del primo numero che incontriamo. Fermiamoci! Può essere una cifra plausibile? Sarà un numero vero o è scherzoso iperbolico leggendario? Un puro modo di dire con un numeretto simpatico tipo “il cappello sulle ventitré”, che troviamo anche nel titolo d’un paio di pellicole, *23 passi dal delitto, 23 pugnali per Cesare*? Certo chi ha conosciuto Federico Fellini fatica davvero ad immaginarselo che si riascolta il mix d’un suo film conteggiando compiaciuto le entrate di Oreste Lionello. Però altri, in un raptus di orgoglio, possono averlo benissimo fatto e il numero potrebbe esser stato mandato a mente.

Fellini era superstizioso. Consulto l’antica Smorfia napoletana e ho l’impressione d’aver fatto centro al primo colpo: 23 è il culo, il culo assoluto, il culo “generalista”. Perché poi c’è il culo scoperto 15, malato 28, sporco 27, rosso 39. Senza scordare, siamo felliniani, il culone: 53.

Insomma un numero propizio benaugurante.

Facciamo subito la controprova scatenando la nostra pattuglia di identificatori vocali capitanata da Gerardo Di Cola con Michele Kalamera, Enrico Lancia ed altri che agiscono in incognito.

Ebbene, gli acchiappavoci han classificato in *Prova d’orchestra* 49 fra personaggi parlanti e voci acusmatiche (da fuori campo). 23 voci attribuite ad un unico performer su un totale di 49 sarebbero davvero troppe. Quasi una su due: mezzo film... Fefè avrebbe esagerato un pochetto...

La nostra pattuglia crede di averne “beccate” certamente 6. La prima di queste 6 che sentiamo nel film è quella del primo violino con un accento piemontese, accento che ha il compito di scatenare subito una malinconica sensazione di tempo che fu, di decadimento. Poi c’è l’orchestrante che sfotte sulla nevrosi della “piovra”, l’orchestrante che spazza, l’orchestrante col monocolo, il direttore d’orchestra, l’orchestrante del si bemolle. Ma 6 o 23 che siano le voci che Orestino infila nel film, la medaglia che Fellini gli ha puntato sul petto con quella rara menzione ci induce a riflessioni ulteriori.

Fellini aveva raccontato a Rita Cirio nel suo bellissimo libro-intervista (*Il mestiere di regista*, Garzanti, 1994, pag. 145) che *Prova d’orchestra* chiudeva in altro modo:

...doveva finire sulla ricomposizione finale dell’orchestra che ricominciava a suonare assieme: all’ultimo mi è venuta l’idea di fare incazzare il direttore e di farlo parlare tedesco. Era previsto un finale più ottimistico di quello che poi ho scelto.

Da dove gli è arrivata questa idea d’un cambio incattivito del finale? Di questa “incazzatura” in realtà poi molto sfumata e alleggerita, perché non restano che una ventina di parole tedesche pronunciate in un tono nemmeno isterico? Anche se non

è difficile immaginare che per stampare quelle venti parolette si registrò per ore e un turno forse non bastò.

Da dove? Da una giornata storta? Dalle cronache italiane del secondo e terzo trimestre di quell'anno orribile? Dal fitto carteggio che intrattiene in quei giorni con il suo vecchio amico Giulio Andreotti? Da qualche problemino con la Rai? Soldi? Il cerimoniale per l'anteprima da Pertini? Uno spunto fornitogli sul set dal suo sconosciuto protagonista olandese, Baldwin Baas? No.

Basta rivedere il finale del film per capire subito... Da tutte le lingue che sin da ragazzo parlava il suo cocco poliglotta italo-cipriota Oreste Lionello. Otto. Numero vero. Compreso il greco, il turco e, va da sé, il tedesco, lingua importante negli anni trenta.

Fellini sapeva che Lionello era capace di un grammelot italo-tedesco che andava ben oltre le vecchie consuetudini rivistaiole postbelliche di una imitazione di Hitler (che tutti nel varietà dovevano saper fare), o gli skeccioni balneari con i würstel, i krapfen i salaminen con pataten che, dopo una bella pausa, finiscono con "Afete Kapiten?". Ma, d'altronde, non può essere altrimenti.

Da dove, da chi, se no?

Insomma esisterebbe un film della intera storia del cinema... Uno, uno solo, perché io non ne conosco un altro, il cui finale è stato ripensato reinventato ri-rimodificato sulla base della sicura versatilità d'un affiatatissimo doppiatore.

Questo film, signore e signori, meine Damen und Herren, è *Prova d'orchestra* di Federico Fellini.

Se ne conoscete un altro, fatecelo sapere.

Post scriptum.

Decido di non tenermi tutto per me il fremito di questa ipotesi sopravvenuta in corso d'opera, anch'io "all'ultimo". Azzardo una verifica decisiva: telefono al direttore di doppiaggio del film, Carlo Baccarini, e gli espongo la cosa.

"Sì certo. Le cose andarono proprio così. Fellini convocò Oreste, me e la famosa professoressa di tedesco di cui ti ho già parlato, figura essenziale di tutta l'operazione, sul set. E facemmo subito qualcosa quel pomeriggio, qualche *prova* mentre lui girava. Questo avvenne almeno un mese e mezzo prima che incominciassimo a doppiare".

Se pure non consente foto, il buio del mondo degli anelli qualche immagine la genera: Fellini non rinunciava a tenere qualcosa in mano, biro matita pennarello.

Disegnava. Disegnò sempre anche in quei pozzi, le cabine di regia del doppiaggio.

Non si tratta di disegni, ma di schizzi (parola non felliniana, non autorizzata).

“Schizzetti”. Schizzetti è un epiteto da fidanzata di Maurizio Arena. Ha un suo fondo flaianesco (cfr. l’epiteto di “Mezzabotta”, il maturo amante termale, Mario Pisu, di Barbara Steele in *8½*).

Il disegno in Fellini è utile funzionale comunicativo. Perfino quello dell’attesa al ristorante, che comunica cortesia e il piacere di un incontro. O lo simula.

Il disegno avvicina coglie chiarisce precisa. È una tecnica privilegiata di colloquio con scenografi costumisti truccatori parrucchieri. Una fantastica divina possibilità, a pochissimi concessa, di indicazioni più esatte. Se il disegno era frettoloso, se corrispondeva a un tic piuttosto che a una necessità, se non c’erano le matite colorate o se si stava al ristorante su di un tovagliolo, si può usare la parola “scarabocchio”.

Questi schizzetti, questi tratti di penna di doppiaggio possono contenere frammenti favolosi, ma sono qualcosa di oggettivamente molto minore. Sono la lotta sovrumana contro il tedio di un artista stremato che ora non ce la fa più. Poco più del segno d’un passaggio, di una bava di lumaca dell’amato Buñuel.

Immagine “povere”. Senza valore apparente. L’equivalente grafico di certe pellicole di servizio, controtipi 16mm b/n, copie-contatto, basse definizioni per rulli da passare in censura ad esempio.

Gli schizzetti mostrano immagini monotematiche ossessive maniacali. Per lo più membri virili, dove l’occasionale compagno di lavoro di FF può diventare un dio Pan, un dotatissimo fauno che si scariola un cazzo interminabile.

Questa è la scia iconografica che Fellini si lasciava spesso dietro nelle settimane e nei mesi trascorsi a doppiare, a girare i penultimi e gli ultimi ciak dei suoi film, fino all’ultimo respiro del suo doppiatore.

Non urlava non bestemmiava non minacciava o comunque molto meno di quanto nel cinematografo facciano gli altri. Aveva imparato da Rossellini a non averne bisogno.

Al colmo del tedio del doppiaggio, implacabile ripetizione carica di tempi morti, che esige concentrazione assoluta di occhio e di orecchio, Fellini schizzando fingeva di arrabbiarsi, di sbraitare, di trovare soluzioni sbrigative estreme atomiche. Minacce degne dei cartoni di Tex Avery.

Dall’alto della sua cabina di regia, questo regista mite e finto mite assestava pugni nerboruti sulla capoccia del suo doppiatore... un pugnone su di un cranio inerme. Un pugno grande come la palla di ferro di *Prova d’orchestra*.

Più turni e più voci si facevano, più disegni si potevano portare a casa.

Molti non li raccoglievano, come funghi poco pregiati o nocivi.

Fatalmente la collezione più cospicua fu raccolta dalla voce più ricorrente. Ma ricorrente quanto? E siamo di nuovo, per forza, ai numeri... Secondo la vulgata, solo ne *La città delle donne*, Solvejg D'Assunta avrebbe inciso una cinquantina di voci/vocette/vocettine. Secondo noi, no. I nostri acchiappavoci (*voicebusters, dubbusters?*) che, davanti alla *Città delle donne*, avevano recalcitranti alzato bandiera bianca e richiesto un esonero speciale (il film è una foresta tropicale di fonazioni) ne hanno identificato con certezza per l'istante 11. Sostengono, con un po' di manica larga e conteggiando anche certi strilli, di poter giungere fino a 20, non oltre.

I collezionisti di disegni felliniani appartengono a due grandi categorie. Quelli che incorniciano e appendono in casa come Vincenzo Mollica, proprietario di una collezione che definire meravigliosa è poco. Altri li mettono nel caveau e nella cassetta di sicurezza: aspettano che il tempo lavori per loro.

Solvejg D'Assunta non fece né una cosa né l'altra. Attenta a che il pupo (che peraltro, quando lavorava con Fellini, era autorizzata a portarsi sempre in sala) non li guardasse troppo o li sciupasse, un bel giorno impacchettò tutto il lotto e lo spedì da Christie's.

Sarà stata arte minore, si sarà rasantata la semipornografia, ma la quotazione di base d'ogni singolo pezzo viaggiò all'epoca già ben sopra il milione di lire. Furono venduti tutti quanti con soddisfazione. Col risultato che il più tirato via di questi schizzi di stracca del Maestro di Rimini superava ogni record di tariffa doppiaggistica speciale, le tariffe degli spot.

Morale: cinque minuti di uno sgorbio fatto a biro da un Fellini scoglionatissimo valgono una settimana di salario della miglior cooperativa di doppiaggio.

Dimenticavo. Volete sapere a chi appartiene il record tariffario cachet/sillaba/battuta/prodotto?

Sempre a lei, alla signora D'Assunta.

Fu stabilito nell'anno 1984 sull'asse Parma-Milano-Roma, in trattativa diretta con il cliente, la famiglia Barilla, senza transitare per agenzie meneghine.

Duecentoquantamila lire di allora a sillaba. Un milione a battuta "Ri-ga-to-ni".

Sempre quattro sillabe, come l'ultima battuta dell'ultimo film di Fellini. La battuta più dura, inflessibile, civile, politica, militante.

"Pub-bli-ci-tà!".

Ci volle quasi un turno e mezzo per inciderla (vedremo): fu la sua ultima battuta da film.

Fellini, dopo averla stramaledetta fino alla fine, morì "nella pubblicità". Soffocato da una mozzarella, mentre davanti all'ospedale c'era il big carnival e tutti a far capoccella.

Ma, almeno, non spirò “in pubblicità”. Come sarebbe toccato a Papa Wojtyla e, come dovette farfugliare a mezza bocca Bruno Vespa (“...il Papa è morto in pubblicità...”)

costretto a doversi scusare d’esser arrivato secondo con la notizia. Tutto questo per dire che, nel libro che avete in mano, nonostante alcuni ragionevoli sforzi, non è stato possibile utilizzare quasi nessuno di quegli schizzetti indecenti che avrebbero coerentemente accompagnato queste pagine.

Ad aumentare il tasso di immodestia e di voyeurismo acustico di tutta questa nostra impresa, in calce al primo volume abbiamo stampato la pretesa più assurda impossibile ed utopica.

Un tentativo testardo di filmografia delle voci felliniane.

Il timone di questa impresa pericolosa è stato affidato allo studioso pescarese Gerardo Di Cola, storico del doppiaggio e delle sue organizzazioni tecnico-sindacali.

Un’impresa pazzesca fatta di assalti, riassalti, tampinamenti, terzi gradi, corti circuiti, basisti super-anonimi, consultazioni, dubbi, discrepanze, ballottaggi, expertises, quiz, toppate, toppate incredibili, toppate che non stanno né in cielo né in terra, amnesie, delazioni, rimozioni, sussulti, smemoramenti, nomi che sono lì sulla punta della lingua, semiacchiappi, acchiappi.

Uno degli ostacoli è la memoria degli attori/doppiatori. Ma l’errore è di fondo, di partenza, sta nelle nostre povere teste di indagatori pervicaci della vita delle immagini del cinema. Tendiamo a trasferire il tipo di memoria nostra nei circuiti dell’intervistato. Le due competenze sono incomparabili perché il cinéphile ha visto il film più volte, il doppiatore ne conobbe qualche sequenza. I doppiatori non possono ricordare perché nella maggior parte dei casi non hanno visto.

Furono mostrati loro dei lacerti, dei reperti di teatro anatomico, chiazze di racconto, macchie di Rorhschach. Materiale buono per gli psichiatri, per gli psicologi della percezione, per l’Istituto Agostino Gemelli di Milano.

Il tutto sempre di corsa, un film sull’altro. Nel pomeriggio del 24 maggio del 1949, ad esempio, negli impianti italiani della MGM, il grande Emilio Cigoli dava la voce a Rhett Butler, il Clark Gable di *Via col vento*. Erano dieci anni che aspettava quel mitico filmone, eppure quella mattina non era rimasto a poltrire. Gli era partito un turno alle otto alla Fono Roma per doppiare, diretto da Mario Ferrari, Charles Boyer in *La porta d’oro*. Non erano moltissime battute, ma tutte ostiche perché Billy Wilder aveva voluto castigare Charles Boyer per aver rifiutato un dialogo con uno scarafaggio nel bagno di quella pensione di Tijuana dove il protagonista sognava di passare il confine.

E Cigoli era il numero uno, figuriamoci il numero ventisei.

In alcuni rari casi, per motivi imperscrutabili e diversissimi, i doppiatori andarono dopo a vedersi il film al cinema e le loro testimonianze mescolano i due tipi di competenza, dell'attore e dello spettatore. Casi limitatissimi, anche se nel caso d'un Fellini o d'un cineasta di gran fama le probabilità aumentano.

Il caso più frequente è confondere il provino con il film. Perché "l'attore nella sua vanità è così modesto che già l'aver fatto un provino gli dà un senso di realizzazione". Inoltre il tanto tempo trascorso gli ha fatto dimenticare che ancora una differenza resiste fra il provino e il turno: che il provino non è pagato.

In altri casi la memoria si annoda misteriosamente a ricordi d'epoca e informazioni collaterali. I doppiatori citano spesso scene tagliate in censura o sparite all'ultimo momento per qualche motivo di solito molto stupido.

La memoria ha selezionato al doppiatore tutto ciò che sarà costretto a portarsi negli occhi e nelle orecchie per tutta la vita, il suo grande blob. Meglio se non grandissimo.

Oltre alle identificazioni, oltre al consulto dei colleghi esperti addetti maniaci schedatori (ovviamente gelosissimi delle loro schede, ce n'è uno che le ha depositate da un notaio, non scherzo), oltre l'assalto all'arma bianca ai protagonisti sopravvissuti, il capitano degli acchiappavoci, Di Cola, vanta un'arma segreta personale mimetizzata da handicap: vive lontano. La cosa può avere i suoi vantaggi. Fellini nel battaglione dei suoi cocchi riservava una quota ai "fuori sede" (quorum ego), la cui lontananza lo tranquillizzava.

Per facilitare la memoria delle sue talpe e delle sue vittime, Gerardo Di Cola ha inventato uno strumento diabolico. Ha montato delle audio-videosintesi micidiali dei film di Fellini. Almeno di quelli della seconda metà della sua carriera, i più affollati ed inestricabili, identificando e "frizzando" con numeri progressivi tutti i volti parlanti e tutte le battute "acusmatiche" che sorgono dal fuoricampo e che in alcuni casi sono voci di *personaggi che non esistono*.

Grazie a queste polpette avvelenate di Di Cola abbiamo identificato e contabilizzato molte voci di personaggi che non esistono.

Il personaggio che non esiste manco per niente è una categoria ben precisa dei doppiaggi di Federico Fellini degli anni settanta/ottanta. Rappresenta l'evoluzione radicale ultima di un tipo di personaggio vocale del Fellini prima fase già semifocalizzato da Franco Rossi nella nostra intervista con la dizione di "personaggi un po' inesistenti". Una frase gentile che dice e non dice, non perché Rossi voglia non dire, ma perché è maledettamente complicato lo specificare. Sono quei personaggi che hai già mezzo intravisto prima, che sono usciti di scena e te li sei automaticamente

dimenticati; impallati al tavolino in fondo all'inquadratura potrebbero forse magari chissà essere i proprietari di quella frasetta volata a mezz'aria e sparita subito.

Una figura emblematica di questa categoria di personaggi che non esistono, manco l'ombra, è esemplificata perfettamente dall'immane Solvejg. In *Roma* Fellini le chiese di doppiare una porta chiusa, quella del cesso dell'Ambra Jovinelli. Da dietro quella porta lei deve far sentire un rantolo, un vecchio che farfuglia "me sento male me sento male". No, no! Più pausato e dolente. "Me sento male... me sento male...".

Che succedeva dietro la porta del cesso dell'Ambra Jovinelli?

Si può riscrivere una storia del cinema gay nazionale prescindendo dal rantolo al cesso di questo vecchio? O eran pasta e fagioli?

È evidente il motivo per cui la D'Assunta fra le centomila sequenze che doppiò rievoca subito questa. Dovette probabilmente essere la prima volta che Fellini le aveva chiesto qualcosa del genere e lei o fece qualche domanda di troppo o ebbe una reazione molto buffa, da ex allieva prodigio della scuola di Peppino. O semplicemente si produsse in un rantolo indimenticabile.

Fatto sta che per i restanti vent'anni che ebbero da lavorare assieme, Fefè e Solvejg ogni volta che si incontravano, facevano a gara. Uno fingeva un capogiro e si tastava la pancia e l'altro subito accennava un "Me sento male, me sento male...".

Risate.

E Visconti?

Come si comportava al doppiaggio Visconti davanti alle porte chiuse?

Ma cosa c'entra?

Visconti con Fellini (e viceversa) in qualche modo c'entra sempre.

È un area di riferimento e di paragone inevitabile ed obbligata. Anche se Fellini, fino alla *Dolce vita*, fece la sua corsa soprattutto su Antonioni.

FF fece man bassa nelle tenute di Visconti, gli portò via uomini a tutto spiano. In questo senso FF era disneyano: pescava fra le ditte della concorrenza. Visconti ebbe rapporti intensissimi e vari con tre dei quattro grandi della direzione del doppiaggio felliniano (tutti meno Franco Rossi). Il che vuol anche dire, in soldoni, che loro due incrociarono e si disputarono gli uomini migliori.

Per le porte chiuse vien voglia di scivolare in dissolvenza incrociata da quella dell'Ambra Jovinelli sui cassetti chiusi d'un secolare comò della villa del principe di Salina, in cui se non c'eran dentro certe paia di lenzuola d'un certo lino pare certo (testi fededegni) che non si poteva girare. Perché lo sguardo dell'attore nell'atto di aprire quegli antichi cassetti non sarebbe più stato quello.

Allungando un motto del Flaiano più risentito e velenoso: Fellini veste, Antonioni arreda, Visconti stira e ammira.

Riflettendo in precedenza sulla mnemotecnica dei doppiatori, abbiamo ommesso un principio essenziale ai fini di questa nostra ricerca e dei suoi esiti

La verità (o “la vanità” secondo FF) dell’Attore amplifica la figura del Regista, e rimuove totalmente la figura del Direttore. Di colui che lo ipotizzò, contribuì a sceglierlo, lo convocò, lo sincronizzò e infine lo pagò. Anche per questo la scansione in due volumi di questa ricerca doveva assumere questo assetto obbligato: prima i direttori, poi i doppiatori.

L’impresa è stata titanica e tartarinesca. Mario Maldesi e Carlo Baccarini sono stati costretti, come in una tortura cinese, alla rivisione e al riascolto delle colonne dei film di Fellini i cui doppiaggi diressero.

Spesso hanno allargato le braccia e hanno detto: “Siete pazzi! È un’impresa impossibile... lasciate perdere!”.

Con o senza cuffia, tappandosi un orecchio con il secondo dito, andando e riandando di rewind, imprecaando contro il rumore di fondo del traffico di Roma, invocando l’alibi della distorsione del venticinquesimo fotogramma, arruolando a vista fra gli acchiappavoci tutti quelli che transitarono per il corridoio della cooperativa... eppure spesso fecero scena muta.

“Scena muta” nel mero senso scolastico dell’espressione. Non in quello felliniano dove, muti e fonolesi parlano, straparlano, tengono conferenze.

Mario Maldesi ad un certo punto della sua sterminata carriera divenne talmente apprezzato e richiesto che gli fu impossibile non mettersi in proprio. Divenire imprenditore del mondo delle voci: direttore-appaltatore. Aldilà di un orgoglio curricolare ultralegittimo, Maldesi ebbe quindi una necessità aziendale “d’immagine” (se così si può dire parlando di doppiaggio) a conservare/esibire qualche carta del suo lavoro. Ma non poteva tenere tutto, aveva veramente lavorato tanto e le selezioni sono sempre impietose e terribili. Mi è stato consentito sbirciare un po’ fra questi documenti rimossi, oramai da bacheca, che Maldesi si tiene giustamente molto stretti.

Ho tenuto in mano per un’ora un quaderno strepitoso di cui mi sono state concesse una decina di fotocopie. È il quaderno della registrazione dei dialoghi di presa diretta, desunti dalla copia lavoro di *Amarcord*, il primo film di Fellini tutto “in lingua”.

Capolavoro e vetta della post-sinc nazionale e del duo Fellini & Maldesi.

Su questo quaderno Maldesi registrò a lato con una biro di punta sottili modifiche e varianti, cancellazioni ed inserti, e poi, turno dopo turno, siglò con una piccola ics cosa “viveva” al doppiaggio del materiale di partenza, e tutto quel che fu aggiunto. Non è la copia lavoro del film, ma è una trascrizione fedelissima dei suoi dialoghi, e del successivo lavoro svolto al doppiaggio. Con una pignoleria certosina, da amanuense.

Non è stato come aver ritrovato la copia lavoro della *Dolce vita* (missione impossibile che Federico mi aveva affidato negli anni in cui inizia questo progetto, missione che non diede alcun esito) però una certa emozione l'ho provata.

I film di FF con il loro baccano mediatico (baccano che Fellini orchestrò e governò con lucidità e spregiudicatezza inimmaginabile) contribuirono a squinternare la vecchia concezione einaudiana/aristarchiana dell'edizione del volume del film, inteso come copione prefilmico dell'opera. All'inizio degli anni '60 Fellini, Antonioni e Bergman ci erano stati consegnati così dall'Einaudi. A due, tre, quattro film per volta, per capir meglio la poetica dell'Autore.

Il grande editore torinese diede a noi lettori e appassionati non il film, ma il materiale che il regista aveva consegnato al produttore prima di cominciare a girare. Fu in reazione a questo modello obsoleto che l'amico intelligente di Aristarco, Renzo Renzi (che condivise con lui il carcere militare di Peschiera per aver scritto, l'ex soldato Renzi, e pubblicato, l'ex tenente Aristarco, il soggetto di un film di cui si auspicava la realizzazione, dove erano narrati gli stupri e le scopate che i soldati italiani si erano permessi in Grecia fra il '41 e il '42), ideò la celeberrima collana per l'editore Cappelli di Bologna intitolata solennemente *Dal soggetto al film*. Dichiarazione programmatica come poche.

In questa fase di euforia, fortuna e compattezza del cinema italiano, un contributo eccezionale lo diede il diario di lavorazione della *Dolce vita* redatto da Tullio Kezich ed editato da Renzi.

Dopo l'uscita di questo libro impudico iniziatico e godibile, si pensò che non sarebbe stato possibile lasciare *le sceneggiature dal film* per tornare ai *vecchi copioni di film*. E ci mise forse lo zampino Fellini stesso. Il quale non aveva certo interesse a istituzionalizzare il diario di lavorazione di ogni suo nuovo film (cosa che invece farà più tardi con i diari filmati, ma non subito). Anzi se aveva girato *La dolce vita* quasi en plein air e quasi in diretta davanti a mezza Roma (almeno così aveva lasciato credere, mentre in realtà era successo esattamente il contrario e, dopo qualche impossibile notte nella vera via Veneto, l'aveva fatta ricostruire identica come una goccia d'acqua a

Cinecittà) con una insospettabile capriola girò il suo film successivo al chiuso e nel più barricato dei segreti.

Una mossa, l'embargo, il black-out, il mistero sul cosa racconta un film, che come non succedeva ormai da lungo tempo, Nanni Moretti è riuscito a replicare girando per una ventina di settimane un'opera, il mitico *Il caimano*, il cui vero soggetto è rimasto inaccessibile e inviolato.

Sarà veramente un film su Berlusconi, questo *Caimano*? Chissà? Come ha dichiarato uno dei protagonisti del film, Giuliano Montaldo, anch'io posso ripetere: "Nanni Moretti? Non lo conosco".

Fellini allora e Moretti oggi (non a caso Nanni fu un cocco di Fefè e *Ecce bombo* è il più commovente e genuino dei remakes italiani dei *Vitelloni*) sanno come l'industria del cinematografo abbia ancora un disperato bisogno anche di "segreti" per garantire la vita embrionale e gestazionale del Film quando esso ancora non è finito e visibile ma già lo spettatore è invitato ad aspettarlo e a sognarlo.

Eppure nel caso di Fellini, e probabilmente a causa sua, accadde anche questo. Un passo da gambero. Si ritornò con *8½* alla edizione del copione letterario puro, non variato e sporcato dalle vicende del set. Come se Fellini, secondo i sogni di Dino De Laurentiis, fosse diventato un regista americano con sceneggiatura di ferro e pagine imm modificabili timbrate da avvocati e notai.

Se leggiamo la sceneggiatura di *8½* della collana Cappelli curata da Camilla Cederna, alla fine della lettura possiamo benissimo aspettarci un *8½ part two* con il regista Guido Anselmi che dalle sue rampe spara razzi nello spazio assieme ai russi e agli americani.

Il volume di Renzi dedicato ad *Amarcord* e curato da Liliana Betti (e Gianfranco Angelucci) non viene invece da una quinta colonna infiltrata sul set ma da un aiuto di Fellini, la Betti che "tira giù", o, come si dice in gergo editoriale "desume" i dialoghi in moviola.

La trascrizione della Betti è un gioiellino di tecnica e precisione. Se la incrociassimo con il quaderno di Maldesi, avremmo un libro unico e fondamentale di filologia del doppiaggio felliniano.

Sarebbe bello che la cineteca dello stato italiano, da sola o in collaborazione con altri (magari i produttori di questo libro: la Fondazione, il Ministero e la Cineteca del Comune di Bologna) riconoscessero "l'interesse nazionale" di un progetto sull'edizione e il doppiaggio di *Amarcord*, in versione testi a fronte Betti/Maldesi e lo supportasse.

Non ho citato a vanvera la Cineteca Nazionale di Roma del Centro Sperimentale di Cinematografia. Indico loro perché è lì in via Tuscolana 1524, Roma, che Mario

Maldesi dopo un cinquantennio di attività piena, tiene oggi, alla bella età di 83 anni, un affollato corso di tecnica e direzione del doppiaggio.

Facciamo un preprint del libro della Cineteca Nazionale. Con un esempio (ricavato dal mio pugno di fotocopie) tratto dalla sequenza di apertura di *Amarcord*, ove si narra l'arrivo della Primavera nel Borgo.

Scena 3

Campo lungo con panoramica a destra.

Nel Corso e nella piazza del paese, in esterno giorno, Ovo, il Ciccio e Naso compagni di Titta, salutano il polline, emblema della nuova stagione.

Bianchi batuffoli di bambagia sospinti dal vento: le così dette "manine"...

Scena 4

Campo lungo.

Giudizio, lo scemo del paese, affondato in un vecchio cappotto militare lungo fino ai piedi, salta per acchiappare una delle palline.

Scena 5.

Campo medio.

Poi Giudizio sorride, apre le dita, soffia, la candida lanuggine vola via.

Ora, Giudizio, con la sicurezza degli ignoranti, si accinge ad una presentazione ufficiale, scientifica, delle *manine*.

[VOCE FELLINI fuori campo: Che cos'è che vuoi dirci?]

GIUDIZIO: le manine scoincidono nel nostro paese con la primavera...

...Sono le manine di cui girano... vagano qua e vagano là...

Ora consulto le fotocopie del quaderno di Maldesi. Nella battuta di Giudizio la esse di (*s*)*coincido* è aggiunta a penna da Maldesi. Non c'era nel dattiloscritto della copia lavoro e quindi non sappiamo se c'era già nel copione di partenza di Guerra e Fellini. È stata aggiunta al doppiaggio o da Fellini o da Oreste Lionello (la voce di Giudizio, ma anche di Biscain, del professor Fighetta, del muratore che parla in versi, del federale, più altri ed eventuali a tutt'oggi inidentificati) o meglio ancora dopo una piccola prova, da Fellini e Lionello in tandem perché la loro intesa fu notoriamente massima.

Andiamo sul film e la sentiamo la piccola esse aggiunta all'ultimo momento. È appena percettibile, ma c'è. Un dialettologo esperto di lingue di Romagna potrebbe forse ricavarne qualcosa...

Faccio partecipare della mia piccola scoperta Mario Maldesi. Sorride:

"...È un piccolo sibilo che ci sta tanto bene..."

Il sibilo del vento, inteso come Spirito Paraclito che soffia dove vuole, visita le menti dei suoi e abita perfino le labbra degli scemi del paese, i quali evidentemente fan parte dei suoi?

Ennesima spia linguistica di spiritualismo felliniano?

O ricordo a pelle di uno che ha vissuto i primi diciotto anni della sua vita in una città di mare e di vento?

Alcuni giorni dopo, con fierezza, ho esposto la mia piccola scoperta amarcordiana anche a Oreste Lionello nel solito bar del Grand Hotel dove mi dà benevola udienza.

Vi narrerò della sua reazione nel secondo volume.

Si può sorridere certo: cosa vale, cosa cambia una esse in più o una esse in meno? Tuttavia un lessicologo potrebbe anche notare che questo verbo “scientifico” utilizzato dallo scemo del paese per salutare la primavera, “coincidere”, è verbo doppiaggistico come pochi.

Doppiamente doppiaggistico, sia nel suo significato letterale di “incidere insieme (come fecero Mastroianni e Croccolo, fianco a fianco ma su una sola colonna, in 8½, vedremo), sia in quello traslato corrente di “stare dentro una medesima unità di misura, tempo e spazio”. Ci saranno film che coincisero e film che non coincisero... La moviola del doppiaggio è uno strumento di misurazione di coincidenze e s/coincidenze. Le moviole, almeno le vecchie moviole all’italiana dei tempi di *Amarcord*, le Prevost e le Intercine, avevano sul tavolo in mezzo ai piatti un metro. Chissà se il rigorissimo Ettore Giannini usava questo metro nel contestare a Fellini i suoi fuori sinc?

Quante storie per una esse...

La scriviamo in extenso, esse lunga, per darle importanza, per allungarla, barare alla maniera di Federico Fellini.

Una s.

Per capirci, per illustrare i limiti (e le prospettive) di una ricerca come questa. Ciò che è e ciò che non è. Cosa può e non può essere.

“... Se venisse un signore e ti desse diecimila lire, tu...”.

Nei *Vitelloni* si preconizza di uno sconosciuto signore che si aggira sul lungomare offrendo a sconosciuti una banconota da diecimila lire.

Tre anni dopo si scopre che questo misterioso signore esiste per davvero. Appare a molti italiani simultaneamente: viene dall’oceano, non dal mare. Il 15 marzo del 1956 offre diecimila lire ad un’impiegata di uno studio legale di Milano, la signorina Gallotti Adele per riconoscere Giulietta Masina intabarrata nel personaggio che le ha appena fatto vincere un premio Oscar.

Il donatore si chiama Mike Bongiorno e la signora Gallotti per aver risposto esatta-

mente a questa e ad altre tredici successive domande di questo tipo sarà licenziata dall'avvocato per cui lavora. Le toccherà fare il critico cinematografico a vita. I fabbricanti di quesiti per conto del signor Mike, Umberto Eco, Furio Colombo e Gianni Vattimo, sono i soli uomini di tutta la Rai-Tivù a cui in quegli anni è consentito, anche se solo nella diapositiva d'un quiz, citare Fellini.

In televisione era visto come un pugno in un occhio, un eretico blasfemo, un inospitabile diavolaccio. Nonostante l'Oscar alla *Strada*, i minuti di Fellini alla tivù allora si contano sulle dita di una mano. Ci vuole qualche anno perché sia consentito intervistarlo su una poltrona, lui che nel frattempo ha imparato a parlare come il più appetibile e spendibile degli ospiti. Gli era stato riservato un ostracismo totale.

Per questo Fellini si era inventato quelli che noi oggi chiamiamo i backstages. Autorizzare un intruso, meglio se straniero e parlante un italiano un po' sganghero, a stare sul set fingendo di lasciargli filmare tutto e in realtà telecomandandolo come un'attrice oca. A condizione che sia solo, capace cioè di girare autonomo, prendere il suono senza nessun altro dietro, senza la facoltà di mettere le luci, ma di usare quelle che ci sono, che naturalmente bastano e avanzano.

E con l'accordo implicito di fingere di poterlo maltrattare e vaffanculare in modo credibile come se impicciasse veramente e raccogliesse cose non autorizzate. Perché non bisogna mai dimenticare che non esistono immagini non autorizzate di Fellini, se non tre o quattro foto di sciacalli alla fine. I paparazzi gli riconsegnavano i rullini, gli scippatori restituivano la "borzetta" coi gioielli alla signora.

L'intruso backstagista doveva essere, come si diceva allora, un totalfilmaker con cinepresa Arriflex 16mm audio incorporato su un trespolo da poggiare sull'omero (in gergo "lo spallaccio" o con una battutaccia, il "don Gnocchi").

In *Ciao, Federico!* di Gideon Bachmann, Fefè si lascia filmare mentre tasta le chiappe a qualche culona e mentre tira tozzi di pane in testa al più grande attore pirandelliano del nostro paese. Sempre in un'intervista allo stesso Bachmann, Fellini aveva addirittura fatto finta di lasciarsi scappare, riferendola a se stesso italiano cattolico apostolico romano, una parola a quell'epoca inauditissima per i mezzi di registrazione/riproduzione di massa: "scopare" (vedi *L'ultima sequenza* di Mario Sesti).

Questi filmetti on the set non erano una novità in senso assoluto per i 75 anni che aveva allora il cinematografo. Già negli anni '20 Marcel l'Herbier aveva fatto girare un lungometraggio sul tournage di un suo film: *Autour de l'Argent* di Jean Dréville. Ci vuole l'autour per diventare Auteur.

Grazie a Fellini questo tipo di documentari, di super reportages divennero una necessità promozionale consueta, di cui a un certo punto non si poté più fare a meno, un prossimamente.

Ma non bisogna confondere i backstages (parola affatto felliniana) con gli special, forestierismo (come réclame) invece gradito per la sua onorata vetustà.

Ormai all'inizio dei Settanta, Federico Fellini è diventato merce Rai, e fra le più preziose di allora. Oggi che l'azienda non possiede quasi più nessuna titolarità sui suoi film, Federico Fellini è diventato il Viagra della Rai del Duemila. Un rassodante. Lo ripesca e lo sventola per simulare opposizione indomita e rivitalizzata.

In quegli anni con Fellini vivo e vegeto, vanto e fierezza del monopolio come i sali e i tabacchi, fu prodotto anche un geniale dimenticatissimo special: *Provini di Casanova* di Liliana Betti. Una specie di esorcistico antifilm in cui FF spiega perché è stato costretto a scritturare un canadese. Fefè finge di essere ancora in cerca d'un protagonista per il suo film e perde tempo zigzagando fra prove di costumi, di trucco, di memoria e finte spassosissime interviste ai colonnelli del cinema nazionale. Coloro con cui ha deciso di non lavorare o di non lavorare più. Ci sono tutti tutti, meno Manfredi (doppiatore ergo attore mancato; vedremo).

Alberto Sordi troneggia su un letto vicino ad un pupazzo e citando se stesso nel film dov'era stato più lontano che mai dal vero se stesso (*Una vita difficile* di Risi e Sonego, vita di un partigiano, di un giornalista, di un comunista) proclama quel suo atto di fedeltà eterna al celibato e alle due sorelle:

“Ma che moglie? Ma pensace bene: che è? È un'estranea la moglie. Ma tu ti immagini la mattina svegliarsi e trovarti vicino a te sto fagottone?”.

E poi Tognazzi e Gassman e Alain Cuny, per non parlare degli erotologi Piero Chiara, Luigi De Marchi, Roberto Gervaso, Ignazio Maiore, Alberto Moravia e il direttore di “Playboy” Franco Valobra. E, va da sé, Marcellino, amico divo testimonial e al contempo latinlover erotologo e Casanova.

Lo special era nato non come dédommagement alla più preziosa e dura delle assistenti di Fellini, Liliana Betti, capace di extra impagabili come appunto le trascrizioni alla moviola dei film montati, ma come cadeau per una protégée, la divina e amatissima Olimpia Carlisi. Il che non le impedì di essere doppiata nel film (non sappiamo nemmeno da chi, perché non lo sa nemmeno lei).

Ma cosa c'entra lo special *I provini di Casanova* con questa ricerca?

C'entra. Perché *I provini di Casanova* sono le Idi di marzo.

Un appuntamento fatale che aspetta Federico Fellini, il quale non ha e non può certo avere il coraggio e il permesso di non post-sincronizzare nulla, lasciare tutto il film nello stato in cui si trova, ribollente placentare e underground, come gli aveva consigliato sul serio e con fervore Andy Warhol dopo una visione privata.

Consegnata, come da contratto, una colonna internazionale con la voce di Sutherland, prenotati Patrick Chéreau e Michel Piccoli per l'edizione francese, lo aspettano, e

“da mò” che lo aspettano, i provini di voce che il direttore di doppiaggio dell’italian version, dopo lunga consultazione con lui, sta per iniziare.

Perché se c’era un doppiaggio in cui bisognava iniziare a scegliere le voci a partire dal protagonista e poi gli altri, compagnia cantando, questo doppiaggio era proprio quello de *Il Casanova di Federico Fellini*.

Maldesi e Fellini, provarono Alberto Lionello, Giancarlo Giannini, Gigi Proietti. Maldesi è per Lionello, Fellini per Proietti. Maldesi è convinto che al Giacomo Casanova di Fellini/Sutherland bisogna togliergli la romanità, Petrolini e Sordi. Il fagottone.

Fellini a sua volta per dare la venezianità aveva fatto ridoppiare tutto il copione scritto con Bernardino Zapponi da Andrea Zanzotto, consulente linguistico per il dialetto veneto (così come Pasolini a suo tempo lo era stato per quello romano). E a Zanzotto aveva fatto ridoppiare anche quell’inno alla fica commissionato a Tonino Guerra, all’epoca disperso in Russia per motivi sentimentali. Il poeta di Santarcangelo, ispiratissimo, non si era fatto pregare: “La fica, viva la fica, perché solo dalla fica è nata la fica!” / “De la fica l’è avnù enca la fica. Os-cia la figa!”.

Ma la *fica* è troppo precisa, troppo nazionalizzata e Fellini/Zanzotto la doppiano con *mouna*, meno diffuso, meno panitaliano, più misterioso, più erotico... “Confonde di più”.

Doppiaggio, espunzione, paura, interdetto, tabù...? Gli erotologi consultati sostennero, naturalmente a mezza voce, che a Fellini la fica faceva paura “già solo a partire dalla parola”.

E se è vero che gli interdetti del sesso stanno in relazione con quelli legati al denaro, dato che in questo libro siamo obbligati a qualche passaggio sulla storia delle parole che impaurivano Fellini, salta fuori una scena del *Bidone*.

Siamo sulla piazza di Marino, in un esterno notte di sconforto fra i bidonisti squat-trinati e in vena di fallimentari bilanci. Gù (Crawford) ce l’ha con Picasso (Basehart). Per provocarlo e convincerlo dei suoi limiti strutturali di bidonista da quattro soldi gli dice questa battuta:

“Dì *un milione!* Dai prova a dirlo! Non lo vedi che non lo sai manco dire *un milione?*”.

Pronunciato da Foà, in italiano della Crusca. Non alla romana: “un mijone...”.

Picasso naturalmente non dice niente, non risponde. Sa che l’altro ha ragione... Sa di non saper dire.

La formidabile battuta del milione non era né di Pinelli né di Flaiano. Veniva dal consulente occulto del film, un bidonista vero, tal Ernesto Ricci in arte Lupaccio. Ricci aveva passato la battuta ai due aiuti del film, Stefano Ubezio e Moraldo Rossi i quali,

incantati, l'avevano prontamente trasmessa al capo. Fellini, a sua volta colpito, l'aveva subito messa in bocca a Roberto (Franco Fabrizi), il quale o per limiti di *phoné* o per una sublime dimostrazione dell'assunto di base della battuta, non riuscì a dirla.

Fellini dovette passarla a Broderick Crawford che a sua volta l'avrebbe mollata ad Arnoldo Foà.

Come volevasi dimostrare. CVD.

Gli affitti a Roma sono i più cari d'Italia. Lo spazio costa, la gente butta. Alla CVD, quartiere Prati, uno dei più costosi, aspettano dieci anni e poi via, esumazione e cassonetto. È un miracolo che siano scampati i borderò di doppiaggio della *Voce della luna*.

Il film era finito alla CVD in seconda battuta, perché la copia lavoro aveva lasciato Maldesi "molto perplesso" e lui facendo finta di essere occupatissimo, l'aveva mollato alla CVD e al fedelissimo Baccarini.

Che cosa siano questi borderò è presto detto. Sono documenti contabili della cooperativa che tengono conto dei turni effettivamente svolti, e documentano anche i provini per la scelta delle voci aderenti.

Queste decine di foglietti verdi sono stati una base naturale per un lavoro capillare di identificazione/attribuzione delle voci (117 secondo il conteggio di Di Cola) con percentuali di attendibilità molto più elevate che negli altri film.

Il rinvenimento di questo borderò ha consentito a Carlo Baccarini di rivedere dati e costi e smentire qualche leggenda felliniana. Che a Fellini occorresse un numero di turni tre volte superiore agli altri: Fellini ci metteva lo stesso tempo di Visconti, Rosi, Zeffirelli.

Il che ci aiuta a capire a cosa può servire questo libro che galleggia in un mare magnum di leggende e ricordi offuscati ed inverificabili.

Intanto qualche riscontro, qualche consuntivo.

Senza essere dei ragionieri, i direttori di doppiaggio di Fellini, dell'ultimo Fellini almeno, eran tenuti a saper far di conto.

Un borderò della CVD in data 27 novembre 1989 (il giorno in cui la cooperativa consegnò al cliente Cecchi Gori Group/Tiger Cinematografica le colonne per il mix), assegna a Baccarini "sei prestazioni supplementari" effettuate nell'ultima di quelle sei settimane di sette totali che erano state.

Questo bonus di qualche liretta che il direttore di doppiaggio della *Voce della luna* nel giorno della consegna delle pizze si auto assegna con uno di questi foglietti verdi, un borderò, dimostra che Fellini giunto al suo ultimo film, fece e rifece, doppiò e ridoppiò, sino ai tempi "supplementari". Fino a che gli fu tecnicamente possibile e materialmente consentito da Carlo Baccarini:

Nelle sei “prestazioni supplementari” della settimana di rifacimenti che mi sono state pagate 200mila lire ciascuna, è probabile che io abbia rifatto qualcuna delle duecento voci minori preesistenti.

Forti di questo dato documentato da un foglietto di carta, “la voglia inesausta di ritoccare” dell’ultimo film di Fellini, facciamo un confronto con ciò che sappiamo di come aveva affrontato, quarant’anni prima, il suo film di esordio.

Del doppiaggio dello *Sciecco bianco* si sa poco o nulla. Non siamo nemmeno certi dell’identità del direttore (v. infra le considerazioni storiche di Gerardo Di Cola). Però l’uomo che era più intimo con Fellini allora, il suo aiuto e braccio destro Moraldo Rossi, ci dice che il sentimento dominante nel cuore dell’amico era in quei giorni, al doppiaggio dell’opera prima, “la paura di sbagliare”.

Fellini comincia con “la paura di sbagliare” e finisce con “la voglia di ritoccare”. La distanza è più breve di quel che sembrano indicare le parole.

L’atteggiamento è identico, identica la richiesta ai collaboratori: il desiderio di poter intervenire fino all’ultimissimo istante.

Questi borderò inducono a qualche battutina o a brevi considerazioni terminologiche. *Prestazioni supplementari* con il suo fondo meretricio sembra coniata da/su/per/con Fellini. O fra felliniani a congresso. Rima e combacia con scherzi irriferribili e disegni impubblicabili.

Una parola che quasi intenerisce per la sua inadeguatezza ed improprietà al nostro contesto è invece “riga”. La riga è una sottounità tariffaria, un piccolo cottimo.

Il doppiatore percepisce un gettone a turno a cui si aggiunge la variante delle righe. In questi consuntivi si viaggia da un massimo di 60 ad un minimo di 5 righe: sotto le 5 righe non c’è più niente, si casca nei minimi del brusio.

In quel 1989 la CVD pagava (costo lordo) duemila lire la riga di un film, milleottocento la riga di un telefilm, millequattrocento la riga di una soap.

Queste righe fatturate erano una pura convenzione amministrativa: il compenso del doppiatore era “spalmato” fra un gettone fisso (il lordo CVD nel 1989 era di lire 81.022) e un tot di righe quantificate presumibilmente dal direttore del doppiaggio.

Qualche tratto a penna sul borderò, qualche ripensamento, un venti righe benevolmente corrette in venticinque fanno pensare ad un arrotondamento, un piccolo premio di produzione.

Diecimila lire reali. Non convenzionali o fraseologiche: moneta. Cinque righe moltiplicato per duemila a riga fan diecimila lire. Ma del 1989, non del 1953, per fare il bagno d’inverno.

Mentre la “prestazione supplementare” suonava maliziosamente felliniana, la riga (ancorché matrice lessicale del romanissimo “rigatone”) è l’unità di misura meno fel-

liniana che si possa concepire. La riga felliniana per antonomasia è la riga cancellata. Il cinema di Fellini, visto dal punto di vista del post-sincronizzatore, è un tragitto dal copione ai foglietti, ai tanti foglietti che idealmente impilati sostituiscono il copione di legatoria che non c'è più (o quasi) dei tempi belli di Flaiano e Pinelli. Ma, sì, certo che c'è ancora, però conta molto molto meno...

Le scene più bianche (quelle dove non ci sono quasi più dialoghi o comunque solo un minimo minimo) furono quelle più di massa, de *La città delle donne* e de *La voce della luna*. A quest'ultimo film appartiene anche il (co)protagonista più cambiato/riscritto/doppiato/ridoppiato di tutto Fellini: l'ex questore Gonella (Paolo Villaggio).

Il ritrovamento di questi foglietti ha risolto dei quesiti ma creato ulteriori problemi a questo nostro volume.

Ha ulteriormente accentuato la disomogeneità della filmografia delle voci curata da Di Cola. Accanto a film di cui si sa poco o nulla e in cui la carenza delle fonti e l'inestricabilità delle colonne sonore hanno consentito scarse o addirittura minime individuazioni, ci sono film di Fellini in cui si è giunti all'aporia filmografica di avere identificato la voce prestata a volti che permangono ignoti.

Abbiamo beccato il doppiatore, ma non conosciamo il nome dell'attore! Il cinema di Fellini è un sacrario con grandi campi pieni di militi ignoti.

Questo nonsense, questo scherzo di volti di volti senza nome potrà sorprendere i non addetti, ma non i fellinologi di casa nostra.

Il dato non è inedito. Ha anzi un'illustrissimo precedente nell'incantevole libro zurighese dell'editore Diogenes *Fellini's faces*.

Stampa di foto di un popolo di facce senza nome.

I volti di Fellini, come i Tarahumara, come una tribù sconosciuta a Darwin o a Levy Strauss. O come un libro a cui una rifilatrice avesse tagliato via tutta la parte inferiore con le didascalie. Il libro di Diogenes attingeva alla falda felliniana: i faldoni privatissimi di FF dove lui archiviava volti che si portava dietro film dopo film in attesa dell'occasione giusta.

Questi faldoni raccoglievano all'atto di smantellamento e sbaraccamento delle "produzioni" i resti meritevoli dei tabelloni murari che tappezzati di nuove foto giunte e sopraggiunte avevano accompagnato dagli uffici tutta la vita delle riprese. Potevano accadere ripensamenti, ripescaggi, convocazioni urgenti dell'ultimissima ora. Quelle foto avevano spesso un numero di telefono a fianco in cifre cubitali perché il fellinabile si era segnalato di sua iniziativa. Al momento dell'affissione sul tabellone questi volti furono spesso tracheotomizzati da puntine da disegno che fermanzoli ne indicavano il destino: mai e poi mai avrebbero spiccicato una mezza

parola. Ma se un volto sopravviveva alla tracheotomia, al cestino della cartaccia, alla fine della produzione del film, e poi di un altro e magari di un terzo, Fellini allora lo promuoveva di categoria: lo faceva rifotografare da un fotografo di sua fiducia.

Ricapitolando, avete in mano un libro dimezzato, spoglio, virtualmente osceno, frustrato, aporistico, con lacune pressoché incolmabili. Per tappare qualcuno di questi buchi (tappo e buco sono ingredienti base del dub) ribadiamo l'idea del libro a rate. Anche Fellini doppiava a rate: per *La città delle donne* tre direttori e tre mandate non bastarono.

Se un benevolo passaparola di militi ignoti ridimenticati, di addetti incuriositi, se una catena di sant'Antonio di acchiappavoci autoconvocati beccasse qualche voce, annerisse qualche casella bianca grande, troppo grande, sarebbe molto bello. Ma è possibile che nessuno sappia a chi appartiene la voce della Saraghina?

Capitolo secondo

Note e commenti alla filmografia nebulosa

Federico Fellini girò, diciamo, 22 film: 20 lungometraggi, più mezzo *Luci del varietà*, più 3 episodi calcolati ciascuno mezzo film. Totale: 22.

Quanti giorni, settimane, mesi, anni del tempo della sua vita Federico Fellini consumò a doppiare?

Vogliamo fare sei settimane a film per 22 uguale 132 settimane: due anni e mezzo e passa? Vogliamo fare cinque settimane per 22 uguale 110 settimane? Due anni e rotti?

Era probabilmente la zona con più buchi e *défaillances* di tutta la sua vita. Il fatto che ci fosse un'area semiclandestina così vasta e cruciale e di cui si ricordava così poco, aveva incominciato a incuriosire Federico Fellini.

E il fatto che nelle diciamo cinquemila interviste e rispostine (mille solo sul neo-realismo) che era stato chiamato a dare anche sulle cose più impensabili, lontane e assurde, nessuno si fosse mai preso la briga di stuzzicarlo con un minimo di tenacia su questa zona grigia, lo intrigava. Non gli era mai stata concessa l'occasione di incastonare i resti affioranti, di cristallizzare i flash, le certezze, i punti fermi in un repertorio anedddotico.

Negli ultimi trent'anni della sua vita Alberto Sordi, per capirci, condensava e fossilizzava tutte le sue avventure con FF in tre ricordi tre, solo tre, e mai e poi mai nulla più di questi tre. Il capoccione così pieno di idee, la bistecca della latteria nascosta sotto due uova, il matrimonio con l'applauso del pubblico pomeridiano del varietà.

Non gli schiodavi altro nemmeno con le tenaglie.

Federico, in tema di presa del suono, un suo racconto prediletto ce l'aveva ed è registrato anche qua: il duetto fra il menu dell'oste chiamato a fare Trimalcione e il Pirandello di Salvo Randone.

Un dialoghetto molto simpatico. Travolgente. Che peccato che non lo abbiamo potuto tenere.

Fellini raccontò questa scenetta “divertentissima patetica impossibile” anche a Rita Cirio che l'ha trascritta nel suo libro *Il mestiere del regista* (1994), postumo alla morte di Federico. La versione narrata a me presenta varianti minime: il Pirandello recitato da Randone è *Vestire gli ignudi* anziché *Pensaci Giacomino*. L'impreziosimento di qualche dettaglio mi fa pensare che la mia sia successiva: ci sono anche la moglie e la figlia del Moro e c'è un finale coi fagioli degno della lezione di Aldo Fabrizi che in quel mentre si consolava pubblicando per Mondadori tre vendutissimi libri di ricette in versi.

Credo che oltre al brivido della zona grigia, Fellini, nel tempo che dedicò a queste chiacchiere con me, avesse un desiderio che gli stava profondamente a cuore. Quello di una bella intervista finale a sua moglie, Giulietta Masina, che lui al doppiaggio aveva sempre trattato con grande attenzione per risarcirla di intemperanze e sopraffazioni puntualmente accadute girando. Ci teneva moltissimo.

E perciò, per sgrossarmi in questa materia dov'ero massimamente pivello, avevo incominciato a fare da solo e/o con l'assoldato Stefano Masi interviste (vedremo) spesso insapori e insoddisfacenti con attori e attoretti. Fellini dal canto suo mi aveva spedito da Mario Maldesi che negli uffici della sua aziendina letteralmente mi stregò facendomi ascoltare nastri di conversazioni telefoniche con Kubrick che commentava e votava gli ultimi provini speditigli air mail.

Ne fui talmente stregato che organizzai una performance in diretta di Eros Pagni, il quale in uno studio della Rai di Milano per un programma notturno ipersperimentale, di cui ero allora coautore, il primo *Fuori orario* di Raitre, replicò la voce che, scelto e diretto da Maldesi, aveva dato al sergente di ferro di *Full Metal Jacket*.

Rimasi anche affascinato dal labirinto delle versioni multiple della fuga/cacciata di Maldesi dal Paradiso Terrestre, anche se ne ricavai poi la sensazione che, per quanto fossero già passati quindici anni dai maledetti provini di *Casanova*, il tempo non fosse giunto ancora e il mio girovagare attorno a queste cose fosse solo una impresa sballata mitomane prematura.

Nel pomeriggio del 1991, mentre bivaccavo a Roma con una certa frequenza, pre-

parando *Il portaflettere* con Chiambretti (dove avrei fatto a Federico uno scherzetto televisivo che lo divertì immensamente), Fellini decise che per tutto un pomeriggio nel suo studio di corso d'Italia avremo affrontato film dopo film, analiticamente, tutti i suoi doppiaggi.

Io naturalmente insistetti perché sul grande tavolo in mezzo a noi ci fosse una filmografia con cast and credits. Lui nel momento in cui avevo schiacciato rec, con un colpo maestro, la mise di nuovo in mano a me. Io avrei dovuto lanciare dei nomi per aria e lui avrebbe risposto al volo. Tiro al piattello.

La sola cosa che contava era il non annoiarsi.

Io, che sapevo benissimo che mai e poi mai Fellini si sarebbe sognato di leggere lui o di stare a sentire me che declamavo i nomi e i cognomi dei centocinquanta interpreti identificati de *La dolce vita*, leggevo e lanciavo per aria i nomi. Aulico e provocatorio, in una forma improvvisata e ragionevolmente ridotta per stuzzicarlo senza spazientirlo, per non perder nulla ma senza metterlo in fuga, per non farlo partire troppo forte e lasciarlo ammosciare. Saltabecando cercavo di incuriosirlo, sorprenderlo, divertirlo soprattutto.

Per riuscire in tutto questo avrei dovuto saperne molto di più in tema di post-sincronizzazione. La verità è che non ne sapevo abbastanza e non fui all'altezza.

Rileggendo il testo dei ricordi e della "filmografia nebulosa" mi vengono i brividi ripensando a ciò che non ho chiesto, a ciò che non potevo chiedergli perché non lo sapevo, alle "invenzioni" a cui non ho saputo costringerlo. Definire filmografia questi ricordi a volo di uccello, questi credo trascolorati nel "non ricordo" è eccessivo. Però i film ci sono tutti e la parola *filmografia* ci fa comodo per ribilanciare questo libro. Così abbiamo aggiunto l'aggettivo "nebulosa".

I direttori di doppiaggio sono modestamente evocati in questi guizzi di Federico, ma certo ne è ampiamente responsabile, lo devo ripetere, l'inescusabile incompetenza di chi faceva le domande.

Su Maldesi è probabile che abbia cercato di portarcelo io, evocandolo sia per il dissidio su *Casanova* sia poi come cuscinetto per Giulietta. Su gli altri direttori che ci interessano qui, quasi nulla.

Giannini che Fellini dice che si squaglia in occasione del provino di Carmelo Bene per Terence Stamp in *Toby Dammit* (ma vedremo che FF si confonde e siamo certamente sul *Satyricon*), Riccardo Cucciolla dietro la nuova superstar Ferruccio Amendola per il cast tutto anglofono di *E la nave va*. Tutto qua. Che peccato!

In quanto all'intervista con la Masina, Federico ed io ci tenevamo così tanto che finimmo per rinviarla diverse volte. Quella domenica pomeriggio dell'ultima decade del giugno '93 in cui Fellini mi invitò a pranzo in casa per registrare era troppo tardi.

Fellini si impuntò, ma Giulietta fu irremovibile: aveva ben altri, e terribili, pensieri in testa. Loro litigarono, lui si impuntò, lei quasi pianse, io mi volatizzai.

- “Le indicazioni che puoi dare al doppiaggio sono poche”, dichiarò Fellini. Poche rispetto a quelle che si possono dare sul set dove FF indicava, per lo più rivolto all’attore, ma non solo, tutto quel che serviva. Non solo “destra/sinistra”, “zitto/parla”, “avanti/indietro”, “più piano/più svelto”, “allarga/stringi”.

Per questo (vedremo) le copie lavoro dei suoi film conservavano battute inenarrabili e scie esilaranti di voce indicante/suggerente/ dirigente.

Porto qui due esempi fra gli ultimi, non perché meno noti o più estremi, ma perché sono fra i pochissimi in cui ci sia un audio integrale, di indicazioni felliniane off.

È incredibile quel che riesce a dire Fellini a Greta Vaillant, la protagonista dello spot Rigatoni/Barilla. Anche perché sono indicazioni sulla faccia che deve dire la battuta, non sulla battuta che sarà sicurissimamente doppiata e ridoppiata per ore e ore se necessario (come infatti avvenne). Probabilmente anche per tacitare alcuni scavalcatissimi e spaventatissimi “uomini” del “cliente” e far loro sapere quanto senso di responsabilità e zelo ci fosse da parte dell’artista provocatore nell’affrontare al doppiaggio i rischi del doppiosenso.

Un altro momento esilarante fino all’inverosimile lo ricavo da uno dei cosiddetti “fegatelli” di *Ginger e Fred*, i falsi spot della falsa televisione con cui Fellini aveva in un primo tempo immaginato di autointerrompere il suo racconto guastando la festa allo specialista dell’imporchettamento dei film, il cavalier Lombardoni. “Imporchettamento” è un altro “doppiaggio” fra virgolette. Una metafora eufemistica con cui FF affronta una polemica che gli sta a cuore e una parola che gli mette paura. Il concetto è quello di infilare nel sedere del film corpi estranei, così come, transitando dallo spiedo, l’aglio e il rosmarino vengono infilati dentro la porchetta.

È uno dei tanti “sferzanti” raccontini che un paio di anni fa ho raccolto in una antologia di 38 minuti per l’Istituto LUCE, intitolata *La tivù di Fellini*. Aspetta ancora il suo primo passaggio Rai.

La scenetta è una seduta di aerobica facciale, uno sfottò dei tempi in cui Jane Fonda e Carmen Russo ci videoinsegnavano per edicola a come star meglio con il nostro corpo grazie all’aerobica. Fellini ne coltiva una branca speciale: *l’aerobica facciale*. In una palestra, una ventina di ciccione di tutte le età, con alcune già anzianotte in body sgarigianti e straripanti, sudano e ansimano seguendo la voce ammaestrante del regista che dirige in prima persona la seduta di questa ginnastica specialissima.

Le facce succhianti delle ginnaste sono impegnate in movimenti suini.

L'indicazione suona così: “muovete le vostre bocche come se doveste ingoiare dei cocomeri”.

Tipica *indicazione* felliniana di un tecnicismo surreale ed irrealizzabile. Puro “Marc’Aurelio”.

Al doppiaggio, invece, Fellini aveva molta, ma molta meno voglia di scherzare. Perché quello è l’ultimo ciak, l’ultimo margine per aggiustare rifare ritoccare. Fellini nella nostra intervista aveva dichiarato così:

“Più rauco”.

“Tossisci”.

“Si schiarisca la voce”.

Le indicazioni che puoi dare al doppiaggio sono quelle che sono, anche il regista più dotato non può fare altrimenti.

Poche rispetto ai requisiti fondamentali (impostazione, timbro, intonazione, controllo dell’emotività, ritmo, recitazione, dizione).

E da qui lo sconforto, il tedio, il pugno immaginario sulla testa del doppiatore inerme, lo schizetto, il senso d’impotenza eccetera eccetera... Ma sarà poi vero?

In realtà le cose stanno ben diversamente e non solo tutte le testimonianze raccolte confluiscono nel dimostrare che la dotazione, l’arsenale felliniano degli escamotages, degli stimoli, delle provocazioni, delle coercizioni, delle esortazioni fosse invece sterminato. Ma ne esiste anche una piccola prova documentale.

Si tratta di un documentarietto acefalo ed anonimo a cui le teche Rai hanno apposto un titolo identificatorio apocrifo: *Casanova al doppiaggio*. Dura una ventina di minuti e la sua qualità complessiva giornalistico/televisiva è incredibilmente alta anche per quegli anni in cui lo standard del prodotto Rai era incomparabilmente più pregiato.

La mancanza dei titoli e dei crediti sia in testa che in coda è presto spiegata. Il prezioso documentarietto era nato come “servizio” del contenitore di Raidue *Odeon. Tutto quanto fa spettacolo*, a cura di Brando Giordani ed Emilio Ravel. Non necessitava di titoli in quanto veniva come si dice in gergo “lanciato” da un conduttore/presentatore.

Si vedono Fellini, Proietti, Oreste Lionello, due rumoristi (uno di nome Alvaro), l’assistente Camilla Trincheri, le doppiatrici Livia Giampalmo, Elsa Vazzoler e Solvejg D’Assunta, Nino Rota, Carlo Savina, l’arp de verre che Fellini ha fatto venire da Vienna per dare sonorità più liquide alla musica del film, Michel Piccoli in visita d’avanscoperta perché dovrà dare la voce al Casanova francese. In un angolo compare anche un cocchetto di Fefè, Gianfranco Angelucci detto Jeff, regista di questo

specialino. Manca solo lui, uno dei quattro protagonisti di questo libro, il direttore di doppiaggio di quel film di Federico Fellini, Mario Maldesi. Se n'è andato e non per comprare le sigarette.

Noi però abbiamo un'occasione ugualmente unica per ascoltare dal vero un test di sala di Federico Fellini.

Gigi Proietti è al leggio delle incisioni dello speakeraggio. Un ciak indica che siamo alla scena 246. È un narratage, vulgo fuori campo.

Proietti legge:

“La mia evasione dai Piombi fu un capolavoro di intelligenza, di esattezza, di calcolo, di intuito, di coraggio... Qualità tutte premiate dalla fortuna. /

Pausa. /

Non avevo mai visto Venezia così dall'alto...”.

Legge e rilegge. Lo vediamo disponibile complice paziente disinvolto capace. Simpatissimo. Ne ha d'altronde tutte le ragioni. A parte la gratificazione di lavorare con il Grande Maestro, l'uomo della produzione ci ha detto che nessuno aveva mai, dicesi mai, percepito tanti quattrini per una post-sincronizzazione italiana. E se lo dice il chief editor del produttore più illuminato e munifico che Fellini ebbe in tutta la sua carriera, dev'essere vero.

Gliela sentiamo rifare un paio di volte, l'evasione dai Piombi, perché sennò che Fellini sarebbe (se non rifacesse qualcosa un po' di volte) per il grande pubblico che ha letto sui giornali che Attila al suo confronto era un sant'uomo.

Le indicazioni di Fellini sono ricchissime, sfumatissime, sottilissime, di cristallo come l'arpa di Vienna. La figura retorica più semplice che utilizza è l'ossimoro, la coppia dei contrari.

Fellini *indica*:

“La difficoltà di questo narratage consiste nel fatto che ha una sua natura didascalica così come è scritto, però bisogna dirla lo stesso come un'informazione più vissuta. C'è qualcuno che riferisce di sé però ancora partecipando. Più distaccato e partecipe...”.

Uno spettatore di *Odeon* che non avesse mai visto né sentito Fellini, potrebbe scommettere che la persona che vede in tivù sta leggendo.

Poi arriva Oreste Lionello e Fellini esplose in una batteria di aggettivi.

In pochi minuti gli sentiamo dire: “più insistito”, “più complice”, “più gigionesco”, “più addolorato”, “più sgraziata”, “più fonda”, “meno così di testa”, “più commossa”.

Encore une fois, mille fois, tutto il contrario: il Fellini post-sincronizzante è accanissimo. L'accanimento contro il tedio.

I direttori di doppiaggio, anche se non possono essere brillanti e scoppiettanti quanto lui, le loro strategie contro la noia ce l'avevano. Ognuno la sua.

Carlo Baccharini mi ha raccontato che soprattutto quando si aveva a che fare con attori "più giovani" ed inesperti si poteva ricorrere all'indovinello, al doppio senso, alla spiritosaggine.

Esempio.

"Devi essere più vicino a Bari... sì sì... a Bari...".

Il che voleva dire "sii più accorato", perché Corato è vicino a Bari.

"Pensate al vostro futuro!" è una ramanzina per dire ai doppiatori "Fate i campi!", beninteso i campi sonori. Perché se non fate i campi sonori, tornerete ai lavori nei campi agricoli, condannati a quella coltivazione diretta a cui siete stati indebitamente sottratti.

Naturalmente l'ultimo esempio non valeva per Fellini, nemico giurato dei campi sonori di sala che precludevano un'estrema possibilità di intervento al mix.

"Non fate i campi!".

- Peppino De Filippo

Di Peppino Fellini ricorda la "voce insolente".

È un bell'aggettivo in linea con quelli utilizzati per lodarlo nell'intervista già citata con Rita Cirio dove Peppino veniva definito "sfrontato", "spavaldo", "patetico disinvolto".

Peppino fu, contemporaneamente, il primo dei protagonisti veri (*Luci del varietà*) e il primo dei protagonisti mancati (doveva fare lo sposo dello *Scicco bianco*). Gli attori mancati sono una presenza che pesa tantissimo nell'economia generale felliniana. Il Doppiatore è parente stretto dell'Attore Mancato.

Fellini aveva definito Chaplin "l'Adamo degli attori". Peppino, nonostante avesse rubato a Charlot qualcosa di quello che Chaplin aveva, secondo Bazin, sottratto a Hitler (i baffetti) ma anche una certa cattiveria rasente la crudeltà, non è davvero un Adamo, un padre dei padri dei padri dei padri.

Peppino è sempre fratello, zio, cognato, nipote, illegittimo, intruso, abusivo, scroccone, mangiapane a ufo. Ma è anche capocomico, padre simbolico putativo. Ed è capocomico di Rocco D'Assunta papà di Solvejg, la donna che ha fatto il maggior numero di voci di tutto Fellini. Nella filmografia snebbiata ne abbiamo acchiappate 38, ma se ne sospettano un centinaio inacchiappabili.

Nella seconda fase della sua carriera, per motivi di cofinanziamento, i cast di Fellini abbondano di attori internazionali. L'attore internazionale ha bisogno di essere

bilanciato dall'attore "Abbordabile", cioè da un tipo di attore, in cui i partenopei eccellono, che può rispondere con la faccia a qualcuno che gli sta parlando in inglese o in tedesco.

L'attore "Doppiabile", l'attore che ha già risposto con la faccia e a cui manca solo la post- sinc, attore molto diffuso a Napoli è una specie del genere dell'attore "Abbordabile". L'Attore Internazionale esige l'Attore Abbordabile. L'Attore Doppiabile è pars magna dell'Attore Abbordabile.

Exemplum di attore napoletano ultrafungibile, pura invenzione doppiaggistica è Carlo Pisacane. Alias Capannelle, Colgate, Sambuco, Lambrusco. È un'invenzione di Monicelli e Maldesi (e Gherardi) per *I soliti ignoti*. Una casacca da fantino l'ha creato, una dentiera l'avrebbe rovinato. Lo sprofondamento delle labbra rende possibile ogni tipo di stravolgimento e di dialetto, confondere la "penuria" con la "peluria". Dopo *I soliti ignoti* aveva fatto 20 film in un anno. Il suo pezzo forte è un altro clou del dub felliniano, "la comanda". Comanda robusta da "infarto de panza". Pisacane la interpreta correttamente come lettura del menù. "Antipasti misti, agnolotti, abbacchio, ossobuco, zuppa di pesce, dolce, macedonia, caffè, liquorino, fagioli con tonno, pane, coperto, vino...".

E Fellini uno così, un emblema del suo stile, poteva lasciarlo a casa?

In *Giulietta degli spiriti* Fellini lo fa doppiare ad Alighiero Noschese, il che costituisce già di per sé un premio.

Peppino è letteralmente un arma impropria e letale della vendetta di Fellini contro preti, Vaticano e bigotti.

Peppino De Filippo, separato da venti anni, bigamo, protodivorzista, scomunicato, anticlericale ci mette anche il suo carico da novanta, la sua resa dei conti personale.

C'è infine da notare una curiosa *coincidenza*. Chiamiamola così. Fellini nel raccontare a Rita Cirio della prima volta che aveva visto Peppino a teatro, lo descrive in una versione iper minimalista del "numero della gallina".

C'era una porta aperta e lui stava lì seduto con le bretelle che tenevano su i pantaloni, in canottiera. Guardava verso la luce e dopo un silenzio interminabile, con la gente che era tutta scossa da un fremito di divertimento senza sapere bene perché, diceva: "Quanto sono stupide le galline!". Si capiva che fino a quel momento aveva guardato delle galline muoversi lì fuori. Non so quale attore avrebbe potuto sostenere cinque minuti di silenzio in scena guardando fisso qualcosa che il pubblico non vedeva, immobile, muovendo appena appena la testa come se seguisse tutti i polli che giravano sull'aia e poi con grandissimo sospiro chiedeva il consenso della platea su quello che avrebbe detto, e allora partiva un applauso che durava dieci minuti.

Questo stesso numero spoglio di ogni contesto narrativo e di ogni significato filosofico (“...una vita nell’ozio, di fannullaggine, di commento dell’ovvio...”) era il cavallo di battaglia, il pezzo mimico favorito anche da Elio Pandolfi, primo jolly e primo tappabuchi.

- Franco Fabrizi

Fellini lo fa di Mantova e quasi ci azzecca. Invece era di Cortemaggiore, la patria del metano di Mattei, il che gli costò probabilmente qualche battuta sulla “cagneria”. Era comunque di oltre la Gotica il Rubicone e il Reno, all’estremo nord dell’attore felliniano della prima fase. Ciuffo rossiccio, occhi tondi da falso ingenuo, figlio d’una mamma che lo voleva laureato in agraria, cominciò coi fumetti e continuò come boy della Wanda.

Era convinto d’essere un dritto matricolato. Racconta a Maurizio Porro di aver cercato di “bidonare” Fefè, origliando durante il provino dei *Vitelloni*. Moraldo Rossi lo descrive che si fa sanguinare le gengive perché non riesce a girare la scena in cui Carlo Romano lo licenzierà per averci provato con la sua signora. A Giancarlo Fusco racconta invece che Renato Salvatori sul set, zitto zitto, legge *La critica della ragion pura* di Kant... Ma?!

Fellini lo prese tre volte e tre volte lo doppiò con attori diversi.

Racconta a Rita Cirio che Sordi lo faceva piangere tormentandolo con una frase: “A Fabbri, vattela a pija n’der culo”. Rivelazione dei segreti di Franco e delle sevizie adolescenziali croniche di Alberto, gran cattivaccio.

Ma Fellini non ne fa l’outing di un gay che non regge la parte del piacere, il ruolo della guida spirituale della banda dei perditempo che tirano pernacchie a chi lavora. La racconta come una gag molto astratta, come se fosse la famosa scena dei tappezziere di *Intervista*, “Cè, sai chi ho visto ieri sera...?”. Il suo outing Franco Fabrizi lo farà qualche anno dopo, in *Noi siamo le colonne* di Luigi Filippo d’Amico.

Qui Fellini lo vela, lo normalizza.

La voce impiegatizia di Nino Manfredi ne accentua la dimensione consumista, piccoloborghese. Ne fa un sognatore di elettrodomestici, giradischi, automobili, beni di consumo più di quanto il personaggio non lo sia già di suo. Manfredi connota e incarna tutte queste aspirazioni come nessuno. Nessuno dei Grandi fece tutta la pubblicità che fece lui, fino a pochissimi mesi prima di morire.

Questa normalizzazione, questo sdoppiare/velare il personaggio, nascondendone una natura più intima ed ambigua di fasullo anche sessuale, questo cifrare il racconto serbandogli minime zone di mistero (che le sevizie di Sordi non possono intaccare)

dà il tono al film, ne costituisce una delle qualità più alte e ispirate.

È una delle cose che il più grande protettore di FF, Angelo Rizzoli, non capì mai. Lui era lombrosianamente convinto che uno guarda le facce di Fellini “e capisce subito che quello è buono e che quello è cattivo”.

Il Fabrizi doppiato da Mario Colli nel *Bidone* è molto più frocio di quello dei *Vitelloni*. Già a partire da quella ossigenatura (cfr. il Fellini biondo de *Il miracolo*). Per non parlare delle scenette con la vecchietta durante la festa di Capodanno. Ma la normalizzazione non viene da una scelta fatta al doppiaggio ma dagli sciaguratissimi tagli fatti dopo Venezia e di cui è vittima il personaggio più eccessivo, Fabrizi appunto (nelle scene in cui sputa sul cane di Stella Fiorina, quando cincischia con il giornale dell'ippica a rischio di far beccare tutti, quando ballicchia...).

La scelta “normalizzatrice” di Fellini nei *Vitelloni*, di tenerlo sottotraccia, può anche essere ricondotta a quella che il suo aiuto chiamava molto semplicemente “la paura di sbagliare”.

Chiedo conferma a Mario Maldesi.

Fellini, parlando di dialetti, esattamente come parlando di omosessuali, temeva di cadere in una sorta di retorica e di pesantezza. Oggi è già diverso. Dai tempi di *Ginger e Fred* c'è nel cinema mondiale una vera inflazione di ruoli omosessuali: non c'è film in cui non ce ne sia uno.

Io credo di avere qualche titolo per parlarne avendo curato il doppiaggio del primo ruolo oltraggiosamente gay della storia del cinema italiano. L'impresario pugilistico interpretato da Roger Hanin, doppiato magistralmente da Gianni Bonagura, in cui Visconti aveva impietosamente effigiato un po' di se stesso.

Quando dovevo proporre l'attore per doppiare un ruolo omosessuale, io mi attenevo ad una regola fissa: scegliere sempre un non gay. Il gay che deve fare il gay, secondo me, in un modo o nell'altro, che si copra o che si scopra, che si veli o si esibisca, tende sempre ad esagerare. Lo farà inevitabilmente male. È sempre preferibile la soluzione opposta...

Il discorso sulle voci dei gay ci porta al discorso sulle voci “specializzate”. Io sono contro le voci specializzate che sono solo una variante delle voci grigie, le voci che vanno bene su tutto.

La diversità geografico sessuale di Franco Fabrizi è anche molto d'altro di questa spocchietta, di questa stizzosità, di questa voglia di fare l'antipatico.

È il settentrionale, è il moderno, è l'americaneggiante. Il vitellone che adora le automobili a costo di finire chauffeur mentre tutti si va ancora a piedi.

È chiaro che “doppiato”/“da doppiare sempre”/“doppiabile” non è sinonimo, se non molto molto parziale di opportunista voltagabbana cambiacasacca. Nel suo libro Rodolfo Sonego, opponendo Franco Fabrizi a certi tratti yankees conosciuti nel primo viaggio americano alla fine degli anni cinquanta, ne fa l'alfiere d'un certo tipo di italianità pronta a quel salto sul carro del vincitore, che convenzionalmente in molti definiamo oggi “albertosordiana”.

In America sentivo una sollecitazione continua dalle forme, dai colori, dalle facce, dalle religioni, dalle mentalità, da tutto. Erano paesi che avevano avuto Darwin, la rivoluzione protestante, una storia, una morale. Non era un popolo di Franchi Fabrizi sempre disponibili a tutto.

L'americanità di Fabrizi si ferma all'orecchiare e al comprare l'ultimo disco a 45 giri. Quello di Johnny Ray, il cantante che piange. Nella parte di quello che vuol fare l'americano, un altro nel frattempo c'è riuscito molto meglio di lui.

- Enrico Maria Salerno

Su Salerno Fellini s'inciampa e mescola probabilmente i film. Lo aveva tenuto a freno in *Agenzia matrimoniale*, l'aveva perso di controllo nel *Bidone* dove dichiarò che gli era mancato il tempo di ridoppiarlo. Lo aveva "bidonato" con il miraggio della parte di Steiner ne *La dolce vita*.

Esempio spietato ed educativo (per la categoria) della mancata promozione dei doppiatori, dannati in aeternum, nonostante provini e promesse, a questo limbo.

Perché dopo aver promesso (e non concesso) a un attore un ruolo così, in un film come *La dolce vita*, non esiste più niente che si possa promettere, non si può spararla più grossa.

- Alberto Bonucci

Carini il cosceneggiatore di *8½* è Bonucci. Un altro di quelli che con la voce faceva quello che gli pareva, qui fu molto stridulo mentre la sua voce era più calda.

Bonucci era una voce del varietà già nel primo film di Fellini.

Nella nebbia di questi ricordi, FF crede di averlo forse provinato per *Agenzia matrimoniale*.

È chiaro un tono di ammirazione e di rimpianto per averlo perso per strada. È uno dei pochissimi che ha fatto sia l'attore che il doppiatore.

La voce di Carini in *8½* non è davvero una retrocessione, anzi.

Prova ne sia che è una delle pochissime voci di parti di fianco che Fellini ricorda e acchiappa.

Nella filmografia di Fava e Viganò, il personaggio di questo cosceneggiatore interpretato da un attore francese sconosciuto e bruttarello ma perfetto, tale Jean Rougeul, è qualificato genericamente come "intellettuale", qualifica inconsueta. Un marxista occhialuto, menagramo, odioso, stitico, rompiscatole ma anche opportuni-

sta, cialtrone, profittatore, becchino. Comprato, venduto, tacitato. Corvo nel senso prepasoliniano di uccellaccio del malaugurio, con tanto di naso a becco.

Il tratto di rilievo del personaggio del cosceneggiatore Carini, esattamente come quello del magistrato Mazzuolo, è di essere un personaggio di resa dei conti personali di Federico Fellini. Ma mentre Mazzuolo, come ben dimostra il nome epiteto che già lo disegna, da “martelletto di legno o di acciaio (no, solo di legno; Peppino non può essere d'acciaio), è figura caricaturale simbolica, Carini è calco, imitazione, bersaglio umano miratissimo.

Bisogna cercarne la genesi, il modello originario, fra gli intellettuali comunisti non allineati, quelli che avevano spregiato *La dolce vita* (che invece il Pci si era ritrovato a dover sostenere dalla canea reazionaria). Per individuarlo, scruto fra gli stroncatori del film catalogati a suo tempo da una bella relazione riminese di Giampiero Brunetta. Scrutando e consultando, risulta che il personaggio sarebbe una fusione di elementi fisici ispirati a Franco Fortini (cfr. Fortini /Carini), il quale sull’“Avanti!” ci aveva dato giù pesante contro il film (e stava in quel periodo godendo di una certa popolarità mediatica per i suoi documentari con Lino Micciché e Cecilia Mangini), e un tipo di voce da squittio molto nota ed unica, piuttosto simile a quella di Francesco Leonetti. Alberto Bonucci è così spiritoso e bravo che riesce a “far passare” un personaggio davvero al limite e su cui Fellini e Flaiano avevano birichinamente esagerato e calcata la mano.

C’è da immaginare che il direttore di doppiaggio Giannini, nemico giurato della nuova legislazione “socialista” sul cinema con interventi di cofinanziamento pubblico alla produzione di film, abbia collaborato soddisfatto.

Ma Bonucci non fu solo attore e doppiatore di Fellini. Fu anche intervistatore televisivo del regista per conto della Rai. L’anno è il 1960 e il programma si chiama *Zodiaco*.

Paquito Del Bosco ha ritrovato un frammento di pochissimi minuti girato su pellicola (e per questo sopravvissuto), ne ha identificato l’origine (da un programma non passato alla storia dell’azienda) e l’ha inserito in una sua felliniana di rare apparizioni Rai: *Fellini, un autoritratto ritrovato*, 2002, 68’.

Secondo Del Bosco è la seconda volta che Fellini è ripreso/intervistato per un programma della televisione. La prima volta era stato un servizio di Carlo Mazzarella sulla fontana di Trevi, un’occasione specialissima di cronaca doverosa perfino per quella Rai superbacchettona.

Questo invece è il classico servizio “inventato” per il classico programma “stupido”,

un contenitore di gossip astrologico, affidato al classico attore troppo bravo per lasciargli fare delle cose serie, le cose sue. E l'ex Gobbo ha evidentemente incastrato l'amico, il quale acconsente alle quattro battute in una fase del lavoro in cui si può staccare un attimo. La classica ospitata volante a titolo gratuito: nel linguaggio aziendale un o.t.g.

La scenettina che i due marpioni hanno concordato, le quattro battute astrologiche, valgono la pena di una trascrizione. Forse non sono così stupide: inaugurano un genere giornalistico tipicamente felliniano, l'intervista con confessione e smentita simultanea.

Da *Zodiaco*, Rai 1960.

Una moviola Intercine. Federico Fellini è al lavoro affiancato sulla sua sinistra, a destra dello schermo, da un tecnico non identificato e che non aprirà bocca. In primissimo piano l'altoparlante della moviola, da cui non uscirà mai alcun tipo di suono. Da sinistra entra in campo con giacca, cravatta e sorrisetto beneducato malizioso Alberto Bonucci. Ha in mano l'attrezzo del mestiere: la cartellina rigida del bravo presentatore tivù.

A.B.: "Che fai Federico, missi?"

F.F. chiede il silenzio con l'indice: "Ssst...".

Segue una piccola pausa finta, con tempi concordati e velocissimi, senza stacco.

A.B.: "Hai missato?"

F.F.: "Siiì... sto missando *La dolce vita*".

A.B.: "Senti una cosa: quando sei nato tu?"

F.F.: "Il 20 gennaio 1931".

A.B.: "Credevo 1932...".

F.F. dopo aver smentito con un cenno del capo e un sorriso: "Sono nato il 20 gennaio 1920".

A.B. grattandosi il collo: "Senti una cosa... dunque sei del segno del capricorno?"

F.F.: "Sì, un capricorniano".

A.B. dopo una sbirciata alla sua cartellina: "Io leggo qui che quelli nati sotto questo segno sono degli ambiziosi. È vero?"

F.F.: "Sì. Io però sono nato a mezzanotte meno un quarto dell'ultimo giorno della costellazione del Capricorno. Se nascevo un quarto d'ora più tardi, ero già nel nuovo segno zodiacale dell'Acquario. Cioè, ci ho i difetti dei capricorni e i difetti di quelli nati sotto il segno dell'Acquario".

A.B.: "Ce li hai tutti, allora?"

F.F.: "Sì, vabbé, ambizioso...", poi scruta sulla cartellina di Bonucci. "Qui c'è scritto anche che gli acquari sono quelli da cui traboccano purezza e serenità... Oltre che

ambizioso, sono anche puro e sereno...” continua la lettura della cartellina come irritato “ma però, razionale, freddo, distaccato, ironico... Un bel ritrattino, no?”.

A.B.: “Eh, poi dice che gli acquari antepongono gli interessi creativi a quelli affettivi...”.

F.F. prima simula distanza, poi si stiracchia sulla poltrona, infine muove il capo per negare: “Questo qui non è vero!”.

Poi con piglio: “Cosa vuole dire? Un tipo che a un certo punto preso sul lavoro è capace di piantare amori, amici... Nooo!”.

Scuote la testa, dà un’occhiatina a Bonucci e riprende un sorriso da gran gattone: “Però con tutto il bene che ti voglio e con tutta la simpatia che ho per te, se tu adesso mi lasci finire il mio lavoro, mi fai un gran piacere”.

A.B. solenne: “Sai cosa faccio? Io me ne vado, ciao!”.

F.F.: “Ciao!”.

- Carmelo Bene

Il ricordo di Carmelo, ricordo probabilmente inesatto che Enzo Ocone responsabile dell’edizione dei film di Alberto Grimaldi, trasferisce da *Toby Dammit* a *Satyricon*, conferma la estrema spericolatezza di Fellini, la sua disponibilità incosciente e avventurista a provarle tutte.

Quello di Carmelo Bene (vedremo) non è un test collocabile sullo stesso piano di altri, una caccia alla voce, una tombola, un ballottaggio... né solo un’idea sbagliata o una ipotesi funesta: è un esperimento da collocare accanto all’assunzione dell’Lsd, del Fellini che sotto controllo si dopa per vedere l’effetto che fa.

Non fece nessun effetto. Tant’è vero che Maldesi aggiunge che Fellini, quindici anni dopo, lo ripropose per la voce del transessuale di *Ginger e Fred*.

- Il doppiaggio all’aperto

Questo è certamente una suggestione che viene via Maldesi dall’intervistatore. Fellini, senza esitazione, riferisce questo faticoso esperimento al pellegrinaggio al Divino Amore di *Cabiria* anziché al battonaggio sulla Passeggiata Archeologica. Quasi lo sviluppo naturale in sede di doppiaggio di quel girare per la prima volta con molte cineprese una scena difficile ed affollatissima su materia scottante (credulità e superstizione religiosa).

- *I clowns*

Sì il fonico è Alvaro Vitali. *I clowns* era anche ironico a proposito della sfacciataggine delle inchieste televisive. Che truppettina! Alvaro Vitali che fa il fonico, Gasparino che fa il macchinista, una segretaria di edizione che perde i fogli e straccia tutto.

C'era già questa distanza: l'orgoglio del cineasta che prevede di essere soppiantato.

Fellini insiste su Alvaro Vitali che interpreta il fonico e su una segretaria di edizione che perde i suoi fogli e combina grandi casini. Se si leggono le recensioni ai *Clowns*, si ha l'impressione che sia stata poco decifrata questa ironia, che sia stata presa sottogamba questa "pierinata" di Fellini di far fare all'ultimo dei mami il fonico di presa diretta e di fargli brandire la giraffa della presa del suono come uno straccio per togliere la polvere o una alabarda in una teca di cristalli.

Fellini stampa sulla faccia di Alvaro "la sfacciataggine" della tivù e trasferisce nelle imprese della truppettina alcune gag che aveva in mente di piazzare sotto il tendone.

Un altro numero, diciamo così, rimasto nella penna, è quello del microfono impertinente. Un microfono animato, un Augusto, si rifiuta di trasmettere l'esibizione del clown bianco: perciò, per contestarlo, gli si attorciglia addosso, gli ride in faccia, ironizza sulle cose che l'altro dice.

È una vecchia idea degli anni giovanili: la rivolta del mezzo, mediante belati e notizie sbagliate, di fronte alle torve sciocchezze che un microfono era costretto a trasmettere nel periodo fascista.

Il direttore di Radio Igea, in quel tempo, era il dottor Moschetto, si chiamava proprio così. Quando gli presentammo questo piccolo sketch, non lo volle passare.

Alvaro Vitali è l'incarnazione dell'alto concetto comico che Fellini ha della presa diretta del suono. Deride il fonico perché non lo conosce, non lo vuole conoscere, non gli serve e finge di non capire nemmeno bene a cosa possa servire a chiunque altro.

Sono passati da un pezzo gli anni in cui Fellini era televisivamente impresentabile e può darsi che il minaccioso spazzolone di Alvaro Vitali sia semplicemente una iconizzazione sintetica delle troupes televisive che da tutto il mondo cominciano a stringere d'assedio Fellini, il reggione per eccellenza, e i suoi set.

Anche, se come si vede in *Block-notes*, il più assaltato di tutti, addirittura da pullman di lolite e carampane oltreoceaniche, è Marcello. Finché in *Intervista* non ci sarà l'assalto finale, Fort Apache.

E quindi come parte per il tutto (metonimia direbbero i semiologi, pars pro toto, pinus per navis) della Rai Radiotelevisione Italiana produttrice di questo "filmettino" con cui Fellini distrugge il mito dell'inchiesta televisiva nel bel momento dell'esplosione delle rivolte dei giovani e del mito del viaggio e quanto viaggiano e perché viaggiano e dove viaggiano e con che soldi viaggiano.

Nulla di quel che si ha nelle finte interviste di questo finto film di inchiesta è stato detto dagli intervistati o pseudo intervistati. Anzi, come vedremo, esattamente il contrario. Il doppiaggio come “bidone”. Battute che contengono bugie, solo bugie, nient’altro che bugie.

In quanto alla segretaria di edizione, perde i suoi fogli. Li semina. Se fossimo in Collodi, il Gatto e la Volpe fingerebbero d’innaffiare questa carta onde far crescere l’albero dei copioni. Se andate a rileggere la testimonianza di Mario Maldesi il quale commette l’ingenuità di pensare che Fellini avesse uno stesso metodo con tutti (mentre era esattamente il contrario) vedrete che Maldesi si chiede dove sono finiti i fogli (refuso: figli) di Fellini. I fogli che lui non ha mai visto e della cui esistenza è portato a dubitare: gli dico scherzosamente che quei fogli volano anche senza il bisogno di una script girl da torte in faccia.

Verba volant. Scripta etiam volant.

- “Volante”

Nell’intervista a Rita Cirio Fellini con grazia da prosatore ripescava un aggettivo estinto. Parla di se stesso al servizio di Rossellini ai tempi di *Paisà* come “sceneggiatore volante”. Il significato è chiaro: vuol dire in servizio non esclusivo. I soldi di Rossellini su *Paisà* non dovevano essere abbastanza e Fellini faceva mille altri lavori e lavoretti.

Volante nel dopoguerra si sostantiverà. Ma prima di diventare parola di ambito solo poliziesco, nel dopoguerra nazionale si poté essere “volanti” in mille mestieri. Adirittura nell’alta moda: indossatrice volante. Franca Valeri ne *Il segno di Venere* fa la stenodattilo “volante” presso il Diurno di Termini. *Volante, rapida*, espressioni di un tempo che fu. Come la “mezza porzione”.

In Fellini come dimostra l’inizio di *8½*, e tutto il vento che soffia in tutto il suo cinema da ogni spiffero di colonna effetti, tutti i capelli da prete che volano via, per non parlare della curiosità per il misterioso treatment di Sonego sui dischi volanti, i voli e gli svolazzi, i soffi e le brezze, il polline che porta la Primavera nel Borgo, sono sempre momenti gioiosi, se non spiriti santi. Via col Vento.

Il Fellini dell’ultima fase diventa “sceneggiatore volante” al servizio permanente effettivo solo di se stesso. *Volante* non perché scritturato altrove ma perché le sue parole e i suoi fogli volano. E il copione pesa.

Capitolo terzo

I buchi neri

Molte altre volte nelle nebbie filmografiche Fellini si perde e non ci acchiappa. E sebbene fosse diventato molto presto regista di caratura superiore ai veti delle singole cooperative e ai blocchi delle ditte in concorrenza, alcune voci ideali soprattutto all'inizio non gli furono forse concesse. Ragon per cui un nome fatto oggi, un nome errato e nebuloso (Rina Morelli quale doppiatrice di Leonora Ruffo, la sorella di Moraldo nei *Vitelloni*) tradisce un desiderio di ieri.

Gerardo Di Cola ci aiuta a capire perché la realizzazione di quel desiderio, di quella voce, quella voce lì e nessun'altra, la signora Rina Morelli, fosse estremamente improbabile. Impossibile.

“Rina Morelli militava nella CDC fin dalla fondazione ed era difficile che i vertici della cooperativa le potessero concedere l'autorizzazione a prestare la sua voce in un'organizzazione concorrente. Si era ad un anno della prima scissione traumatica di alcuni attori che, uscendo dalla CDC avevano fondato la ARS che aveva con la ODI e la neonata CID momenti di collaborazione”.

Il clima era talmente teso che i vertici della CDC scrissero a tutti gli stabilimenti la seguente lettera:

Alcuni elementi già facenti parte della nostra società ed ora dimissionari per non aver voluto rispettare le deliberazioni della recente assemblea dei soci, hanno costituito un gruppo (la ARS) che, nella forma di un'impresa più o meno definita, avrebbe in animo di realizzare in programma di concorrenza commerciale e di distinguere la C.D.C., sottraendole alcuni collaboratori ed ovviamente il lavoro di doppiaggio dei films. Detti elementi non sembrano preoccupati della scelta dei modi e dei mezzi atti a dare sostanza ai loro disegni, ricorrendo perfino alla maldicenza, il che non esclude che da parte nostra si ricorra alle vie legali di difesa ed ad ogni necessaria reazione. Per ragioni intuitive, noi gradiremmo fossero evitati incontri e contatti nelle sale di doppiaggio, tra i nostri collaboratori ed i menzionati elementi. Non vogliamo, con ciò, sopravvalutare l'azione di costoro; ma riteniamo opportuno, allo scopo di evitare occasioni di disturbo nel caso essi chiedessero di lavorare nel Vs/Stabilimento, che da parte vostra, nel comune interesse, si studiasse il modo di impedire che coincidenze di orario ed incontri non graditi dessero luogo a discussioni od incidenti. Vi preghiamo di volerli dare a riguardo gentili assicurazioni. Il presidente della C.D.C. Alessandro Salvini.

(Gerardo Di Cola, *Le voci del tempo perduto*, pag.106)

Alla luce di questa lettera bisogna ragionevolmente pensare che Fellini dovette cercare la voce della Ruffo in altra direzione. Presumibilmente chiese a Franco Rossi una timbrica con le caratteristiche adatte, magari somigliante alla Morelli. Fu scelta perciò la voce di Deddi Savagnone.

Si accennava prima ai dolorosi misteri delle filmografie felliniane.

Bisogna andare indietro nel tempo per le lotte per l'accaparramento ideologico di Fellini, coperta tirata a destra e a sinistra (anche se a sinistra si cominciò a tirare la coperta all'epoca de *La dolce vita* quando Fellini fu scaricato dai preti e rischiò di diventare il cantore dell'Apocalisse del neocapitalismo italiano già putrescente).

Fellini aveva deciso di rendere la vita difficile ai suoi critici, di "rimbalzarli" un po', come si dice a Roma. Di qui le trappolette, gli indovinelli, gli asanisimasa, quel muretto fitto di romagnolo impenetrabile delle scene di Guido bambino di 8½. Scene che oggi andrebbero sicuramente con i sottotitoli, ma Fellini non ce li avrebbe messi lo stesso.

Per tutti gli anni '50, Fellini in Italia fu tenuto costantemente sotto tiro. Intimorito, credette ad un certo punto che la tecnica da usare per tener botta, l'elmetto da indossare, fosse letteralmente "doppiarsi". Mettersi in bocca (e in penna) parole non dette, non scritte, non sue, di altri, a pagamento. Sdoppiarsi e raddoppiarsi con un ghost writer, Brunello Rondi, fratello oltre a tutto del critico più potente d'Italia del campo cattolico e conservatore moderato.

E così nell'aprile del 1955 aveva scritto, in difesa de *La strada*, una lettera al settimanale culturale del Pci, "Il contemporaneo", una lettera firmata Federico Fellini (scritta da Brunello Rondi) che snocciolava un vero e proprio menù di citazioni. Un menù bilanciato e cerchiobottista, un po' di questo e un po' di quello: Engels e Pavese, Mounier e Ugo Spirito.

La cosa incredibile è che nessuno se ne accorge. L'investitura ideologica che pesa in quegli anni sull'Autore è tale che ci si aspetta da lui anche la citazione a piè di pagina. Una ennesima conferma che in quegli anni molti non avevano ancora capito bene a cosa servissero i registi cinematografici, cosa facessero veramente, qual'era il loro ruolo...

Renzo Renzi, il solo critico di sinistra che ami Fellini in quegli anni, è il solo che lo sgama. Scrive un pezzo molto sottile in cui non parla di tecnica di doppiaggio ma, "di opera di magia".

Diventando grande e importante, Effe Effe capirà che queste cose non servono.

Non si doppiierà più. Non si farà più mettere in bocca nulla da nessuno.

Pensionato lo scrittore fantasma (promosso a cosceneggiatore per i meriti conquistati sul campo di battaglia della critica) aumentarono in crescita esponenziale le voci degli spiriti, dell'aldilà, le voci ultraplanetarie, dei ruderi e del sottosuolo cantiere della metropolitana compreso. Il mago Genius (da Eugenio, Eugenio Mastropietro) sonda, trivella, ausculta le voci in un paio di film. Il teologo Nazzareno Fabretti chiederà a Fellini in che lingua dialoga con Dio.

Uno dei terreni più minati fra Fellini e i suoi direttori di doppiaggio è il fatto che per parlare ci vuole la bocca aperta.

Non è così ovvio.

Perché non si può parlare con la bocca chiusa?

Perché non si concede alla bocca quel privilegio che – come abbiamo già visto – può essere concesso ad una porta?

Il cinema di Fellini è un concerto di bocche chiuse, socchiuse, semichiuse.

“In bocca chiusa, non entran mosche”: ma questo è un altro film, *Las burdes*. Bocche senza pane, labbra piene di mosche, proverbio vecchio di un paio di secoli. Sfortunatamente per Fefè non era ancora stato inventato il lifting che ha generato labbra paperinesche, boccucce a culo di gallina, fessure infralabiali dove c’entrano tre sigarette per volta. Un’invenzione che avrebbe aiutato Fellini tanto tanto.

E quando queste labbra si muovono/accennano a muoversi / si fa finta che abbiano accennato a muoversi, esse pronunciano due volte e mezza/tre la qualità di sillabe emesse sul set.

Più di due volte e mezza. È un calcolo sperimentale che abbiamo fatto noi acchiappavoci, fondaroli e rifondaroli felliniani, conteggio empirico e veridico. Non uno dei tanti numeri leggendari di questo libro: i 23 personaggi di Oreste Lionello in *Prova d’orchestra*, i 50 della D’Assunta nella *Città delle donne*, i 139 numeri che avrebbe detto il Moro prima di essere convertito alla recitazione del menù del giorno.

Uno dei refrain di queste testimonianze sono appunto i direttori che si rivoltano per le battute a labbra chiuse e Fellini che se ne frega e che dice che non se ne accorge nessuno e che se la gente guarda la bocca anziché il film, allora addio...

Nemmeno gli animali possono parlare a bocca chiusa.

All’Universal Pictures, prima di battere il ciak, a Francis il mulo parlante gli strofinavano le gengive con il bicarbonato così il quadrupede irritato finiva per aprire le mascelle nei minuti successivi.

In *Uccellacci e uccellini* Pasolini e Bini, cresciuti alla scuola disinvoltata della post-sinc nazionale, avevano sottovalutato il problema e alla fine delle riprese, per far filosofeggiare il loro corvo (quello stronzo maledetto che anziché aprire il becco puntava la retina necrotica del terrorizzato Totò), dovettero fare una settimanella di rifacimenti a bocca aperta con un altro uccellaccio e un altro direttore della fotografia. Non più Delli Colli che si era preso nel frattempo un altro impegno, ma Mario Bernardo che infatti, per aver fatto parlare il corvo, fu decantato da Modugno sui titoli di testa.

Pasolini si era illuso di superare il problema aggirandolo: resolver tutto con didascalie da comica finale. Per convincerlo, Alfredo Bini dovette far fare degli essai di questi rifacimenti a Rossellini.

D'altronde la tradizione vuole che Fellini, gagman di Aldo Fabrizi per *L'ultima carrozzella* di Mattoli (1943) avesse proposto al regista di far parlare oltre che il vetturino anche il suo cavallo. Il problema con gli animali è quando devono andare a sincrono tutte le sere per tutta una stagione. Per far tagliare a tempo debito il famoso somaro di *Rinaldo in campo*, Garinei e Giovannini gli avevano legato una cordicella ai testicoli. Ognuno ha i suoi segreti di fabbrica: questo di *Rinaldo in campo* me l'ha narrato Riccardo Pazzaglia.

Quello più strabiliante di questo libro è una scoperta che Franco Rossi narra di aver fatto trent'anni dopo aver smesso di doppiare film di Federico Fellini.

Ora, interrompete la lettura di queste pagine, andate al capitolo delle testimonianze, prendete quella di Franco Rossi e arrivate in fondo. Sono quindici righe di appendice del racconto principe, dell'aneddoto per eccellenza, della scena di cristallo: Poste del *Satyricon*. È un pezzo di storia del cinema (italiano) come piaceva raccontarla (e farsela raccontare) a François Truffaut. Romanzo e detection.

Franco Rossi dunque, che nell'anno 1959 aveva smesso di essere il più fido direttore di doppiaggio di Federico Fellini per essere soltanto il regista dei film di Franco Rossi, racconta agli esterrefatti Stefano Masi e Tatti Sanguineti di aver cercato di capire dove stava il trucco. L'artificio che Fellini non gli aveva mai confidato. O che lui forse non aveva mai chiesto: come si sega la donna del circo senza veramente farla a pezzi.

E rivela di essersi una volta fatto confidare dal direttore della fotografia Peppino Rotunno (assieme a Mastroianni, Notarianni ed altri, uno dei tanti scippi di Fefè a Luchino) che lui e Fellini avevano convenuto un codice visivo a distanza, operativo nell'arco dei cinquanta metri massimo massimo di profondità del teatro 5 (che poi diventavano meno della metà).

Qualcosa fra l'alfabeto morse e la segnalazione marittima, ma senza bisogno di bandierine. Con le dita di una mano.

Uno, punto.

Due, punto.

Tre, punto.

Altro che la leggenda dei numeri: unduetrè, quattrocinquè...

Un dito, due dita, tre dita: pollice, pollice indice, pollice indice medio.

Luce.

Penombra.

Ombra.

Il mago-regista indica alla sua spalla-direttore della fotografia quanta luce vuole o non vuole su quella zona del volto di quell'attore, fine o non fine dicitore che esso sia.

La zona del volto, naturalmente, sono le labbra. Parafrasando lo slogan di una marca di dentifricio raccomandata dal sorriso di Virna Lisi, “con quella bocca (così al buio) può dire ciò che vuole!”.

Con questa trovata degna di Monsieur La Palisse o dei tempi in cui gli aiuti registi avevano in dotazione un fazzoletto bianco, Fellini si risparmiò qualcuna delle obiezioni, delle scenate, delle litigate pazzesche che sono la polpa di questa ricerca.

E allora chi furono i direttori di doppiaggio di Fellini? E, al di là – già l'abbiamo visto – dell'obbligo di fare un po' di conti, quale contributo diede ognuno di loro? Perché ormai è chiaro che il ruolo ebbe interpretazioni molto diverse.

I direttori di doppiaggio di Fellini identificati con certezza furono sei: Franco Rossi, Ettore Giannini, Mario Maldesi, Gianni Bonagura, Riccardo Cucciolla. La sequenza non è totalmente lineare perché Mario Maldesi fu assistente di Franco Rossi, come Carlo Baccharini lo fu di Giannini e di Maldesi stesso.

Come si evince dalle testimonianze, Gianni Bonagura e Riccardo Cucciolla ebbero un peso oggettivamente minore. Bonagura fu un rimpiazzo in un maledetto film nato storto e cresciuto su peggio, *La città delle donne*. Nella sua testimonianza si dichiara niente meno di più di un assistente, un curioso disponibile leale servus servorum Dei.

Diverso il caso di Cucciolla. *E la nave va* è un film interamente interpretato da attori di lingua inglese o anglofoni. Ragion per cui Fellini lo affronta quasi come un film da doppiare, non da postsincronizzare

A questo proposito, il mio compare, Gerardo Di Cola, commenta così questo cambio di cavallo e di scuderia:

Fellini sceglie di lavorare con la gloriosa CDC, società che doppia l'80% dei film americani. Le motivazioni possono essere molteplici e alcune possono ricollegarsi ai rapporti non sereni intercorsi fra Fellini e i direttori degli ultimi film affidati alla CVD. Ma fondamentalmente il motivo è che il film *E la nave va* ha un cast internazionale.

La scelta di far doppiare Freddie Jones da Ferruccio Amendola è quanto mai significativa in tal senso. Il direttore è Riccardo Cucciolla. Interessante notare che un personaggio del film, *il comandante della nave*, porta il nome di *Roberto De Leonardis*. È lo stesso nome dell'adattatore Roberto De Leonardis, che prima di diventare uno dei più importanti dialoghisti del cinema italiano fu ufficiale della Marina. Come Ferdinando Contestabile, l'inventore del “ciufile” (vedremo).

Sulla scelta di Amendola, Fellini aveva aggiunto, calcando un pochetto quel suo tono candido e finto ingenuo: “Dato che non vado mai al cinema, Amendola l’ho scoperto per l’occasione. Sapevo solo che era la voce di tre o quattro grandi divi americani. Un professionista serio”.

Ma dato che Amendola è l’onnipotente padrino di un poker di voci ultramiliardarie (Dustin Hoffman, Robert De Niro, Al Pacino, Sylvester Stallone), Gerardo Di Cola sospetta un miraggio commerciale, un calcolo un po’ semplicistico di un Fellini un po’ declinante.

Onestamente non direi. Il Fellini di questi anni non perseguiva queste piccole furbate, sapeva che non era così che ci si conformava ai nuovi gusti del pubblico, che si rinverdiva il box office della *Dolce vita*, in un periodo in cui un sacco di gente stava massicciamente smettendo di andare al cinema. Fellini persegue anzi sempre di più un suo estremismo presenile, un suo sbattersene alla grande del marketing e del target.

Poiché Ferruccio Amendola era discretamente più anziano di tutti quei grandi attori americani a cui prestava la voce, scritturandolo Fellini corregge e ringiovanisce l’idea originaria di un personaggio, quello di Freddie Jones (il cronista Orlando), immaginato e nato in primis come una suggestione audio-radio-vocale, ripensando al mitico inviato della Rai del dopoguerra Ruggero Orlando (classe 1907), quello di “Qui New York vi parla Ruggero Orlando...”. Una voce venuta prima di un volto che noi non abbiamo mai conosciuto giovane. Una cara voce del passato, una voce fra Walter Brennan, il vecchio Gazzolo e Carletto Romano... una di quelle voci felicemente rimaste in qualche angolo della testa di Fellini, il quale era stato intervistato da lui il 19 aprile 1964 a Los Angeles, per l’Oscar a 8½ (“... un film americano anche quando racconta cosa prive di senso è sempre una lezione...”).

Ci concentreremo dunque sulle collaborazioni cardinali di Franco Rossi, Ettore Giannini, Mario Maldesi e Carlo Baccarini.

Prima però bisogna soffermarci sui dubbi o sui grandi buchi, sia in tema di direttori di doppiaggio che di cooperativa appaltatrice che emergono dalla filmografia analitica di Di Cola ospitata nel sottofinale di questo volume.

Queste zone d’ombra riguardano soprattutto quattro film: *Lo sceicco bianco*, *Agenzia matrimoniale* (episodio di *L’amore in città*), *Le tentazioni del dottor Antonio* (episodio di *Boccaccio ’70*) e *Block-notes di un regista*.

- “*Lo sceicco bianco* è un film doppiato inevitabilmente dalla CDC di cui sono soci il protagonista Alberto Sordi e il mostro sacro Rina Morelli. Non è facile risalire al direttore di doppiaggio, ma la distribuzione delle voci può supporre che sia stato Giulio Panicali. Una distribuzione classica con tutti i più importanti doppiatori dell’organizzazione e la presenza del suo giovane pupillo, Massimo Turci, fanno ritenere che sia stato lui il direttore. Oppure Mario Almirante, amico di Sordi e fratello di Ernesto. Si potrebbe anche pensare a Nicola Fausto Neroni per l’assenza di Emilio Cigoli. Ma Neroni non dirige di solito i film italiani. A differenza degli altri due direttori della CDC che spesso sono impegnati in film italiani, Luigi Savini e Guido Salvini. L’assenza di Cigoli, può, però giustificarsi nel seguente modo: Cigoli è la voce più riconoscibile, quindi la meno adatta, anche se nel film si sente quella riconoscibilissima di Tina Lattanzi che non cerca in alcun modo di mimetizzare il suo imitatissimo e impareggiabile birignao”. (Di Cola)

Fra un anno Sordi, dopo il successo dei *Vitelloni*, abbandonerà definitivamente il doppiaggio e Andreina Pagnani che lo ha sorpreso con una soubrette di *Gran baldoria*.
- *Agenzia matrimoniale* (episodio di *L’amore in città*)

“L’avvicinamento all’agenzia attraverso un percorso labirintico che a fatica riemerge in un angolo di strada e immerso in una cupa sonorità fatta di rimbombi ed echi dove le voci dei personaggi galleggiano in una dimensione claustrofobica e risonante. Il doppiaggio del film non deve essere stato particolarmente laborioso per il numero esiguo di voci impegnate rispetto ai film precedenti e, soprattutto, a quelli della fase successiva. La presenza di Gaetano Verna, doppiatore del personaggio del *proprietario dell’agenzia*, induce a ritenere che Fellini si sia servito della ARS. È difficile dire chi abbia coadiuvato il regista nella direzione in sala di sincronizzazione degli attori doppiatori. È possibile che sia stato lo stesso Fellini a dirigere il doppiaggio”. (Di Cola)
- *Le tentazioni del dottor Antonio* (episodio di *Boccaccio '70*)

“...come al solito i titoli di coda non riportano la società che ha realizzato il doppiaggio e il direttore, ma la presenza di alcune voci in forza alla SAS e, soprattutto, il cameo che si è riservato Stefano Sibaldi doppiando *il dottore*, mi fanno ritenere che la società sia la SAS e il direttore lo stesso Sibaldi, autorevole esponente dell’organizzazione”. (Di Cola)

- *Block-notes di un regista*

Secondo Di Cola, Fellini torna a servirsi della SAS, ma ignora il nome del direttore del doppiaggio. Mi pare rilevante che questo è l'unico film di Fellini in cui con metafora calcistica (irricevibile: pardon) lui schieri il tridente. Sono presenti cioè per un'unica volta tutti assieme i tre jolly jokers felliniani: Elio, Alighiero, Oreste (in ordine di entrata in scena nel cinema di FF).

Il che induce a pensare ad una felice ispirata urgenza, a una provvida mancanza di risorse che ha suggerito di operare con inaudita leggerezza, magari con l'alibi dell'audio piatto della commessa televisiva, del disinteresse del finanziatore, un network americano, la NBC, per l'edizione italiana di una piccola opera pensata e pagata per un'altra lingua e un altro mercato. Un galà con tre tenori.

Resta fitto il mistero del film "saltato" da Franco Rossi.

Tutti i film di Fellini dai *Vitelloni* alla *Dolce vita* compresa sono stati doppiati da un unico direttore, il valentissimo Franco Rossi, uomo poco ricordato e artista senza archivio, come può succedere a chi nel corso della sua vita fa mestieri anche molto diversi fra loro, o a chi cambia la donna, o fellinianamente opta per l'opera e distrugge la traccia.

Rossi nell'intervista che gli facemmo dichiara che il film saltato fu *La strada*.

Marco Leto, il regista de *La villeggiatura*, antico assistente di Rossi, nel suo bel diario polinesiano di *Odissea nuda* (Bologna, 1961, pag. 32) sostiene che la sovrapposizione degli impegni si verificò sul *Bidone*.

Chi dei due ha ragione?

Molti potrebbero pensare che ricordi meglio il diretto interessato, ma chi è un po' del mestiere sa per esperienza che le cose non funzionano sempre così.

Rossi ricorda molti anni dopo che durante *La strada* stava all'estero. Marco Leto, la cui testimonianza è di trent'anni più antica (e perciò più fresca) dell'altra, dichiara che *Il bidone* coincise con *Amici per la pelle*, film peraltro nei cui crediti Leto non compare (l'aiuto è Ottavio Alessi, l'assistente Giuseppe Orlandini).

L'uomo che potrebbe sciogliere questo nodo (ed altri), Narciso Vicario addetto all'edizione dei film di Fellini da sempre e da tutta una vita e, dopo Franco Rossi, legato a Mariolina Masina, sorella di Giulietta, ci nega la sua testimonianza. Come convincerlo?

Che le date del *Bidone* coincidano con quelle di *Amici per la pelle* è un fatto. I due film vanno in censura lo stesso giorno (10.IX.1955)... e sempre nello stesso giorno hanno la prima recensione (9.X.1955)...

Non sappiamo... ma, detta con linguaggio da bar, si può dimenticare di aver doppiato un film che ha vinto l'Oscar? Mah...

La strada è il film con un ridoppiaggio del suo protagonista maschile, Zampanò, in articulo mortis. *Il bidone* come *Rashomon* è un film con tre “verità”, due montatori, due versioni italiane molto differenti...

Chissà?

Capitolo quarto

Lavorare con una nuvola

Prima di analizzare caso per caso e confrontare il contributo che questi quattro grandi direttori diedero a Fellini, a rischio della pedanteria bisogna introdurre ancora qualche altra considerazione preliminare sul tema del “prestare opera a Fellini”, “collaborare con Federico”.

Fellini era, per natura, predatorio, sanguisuga, chiroterro.

Scusate! E concedeteci per lo spazio di poche righe questa metafora impraticabile, logorata dall'iperuso e da tante parodie sciatte.

Ebbe collaboratori professionali, collaboratori volontari, collaboratori inconsapevoli. Molti offrirono spunti idee suggestioni materiali senza rendersene conto, senza sospettarlo minimamente. Fellini poteva il giorno dopo mettere in scena lo scazzo in trattoria della sera prima. Non è leggenda: è la scena che recita Laura Betti dentro l'orgia della *Dolce vita*.

La segreteria telefonica di Leopoldo Trieste (caso mai a qualche cretino fosse saltato in mente di telefonare quando giocava la Roma) scattava con questo monito: “Questa macchina è sempre in azione”.

Fellini avrebbe potuto dire altrettanto di sé: “questa macchina è sempre in azione”. La poetica del Fare. Non esistevano limitazioni di spazio, di tempo, di supporto, di ruolo, di sindacato, di sesso, eccetera eccetera, per incamerare dati, assorbire linfa, piantare il dente nel collo. Prendere e mettere da parte.

Fellini usava definire questa sua attitudine umana con la parola “disponibilità”. Lui era “disponibile”: chiedeva a sua volta cose e persone il più possibile *disponibili*. Ha scritto Liliana Betti (*Io e Fellini*, Archinto, Milano 1999, pag. 15):

...il peso straordinario dell'umanità di Fellini è una specie di ipoteca sul mondo esterno. Mi sono convinta che quando l'umanità di un individuo supera di tanto larga misura la dotazione media, questa eccedenza produce una sorta di cancellazione della tipologia. Il tipo diventa irricognoscibile, insofferente a ogni categoria, esso diventa semplicemente una forza della natura, un fenomeno in tutti i sensi atmosferico.

Tonino Guerra era andato oltre: aveva fissato questa “eccedenza”, questa pitonesca capacità assimilatoria nella immagine di una nuvola. Immagine mutante, mobile. Contenitore senza contenuto iconico stabile: cirro, nembo, cumulo, pecorelle... Cosa sono le nuvole?

In una vecchia intervista a Miro Gori, Tonino Guerra porta ad esempio del magnetismo nuvolesco di Fellini la sequenza dei *Vitelloni* sul pontile.

È una tipica scena con copione all’italiana. Scena di un film di un cinema, quello italiano del primo dopoguerra, “di una superficialità totale”. (Sonogo)

Dove i film, i piccoli come i grandi, nascevano come film, mai derivati di un romanzo, mai traduzioni cinematografiche da un’opera letteraria. Film di superficie, nati come film, da una idea cinematografica sviluppata poi e in cui quindi i copioni erano copioni originali, che non ricordavano mai un romanzo, come nel cinema americano.

Questi copioni originali erano la materia aerea, nuvolesca, soggetta alle normali imprevedibili varianti, quelle del set dove si imbucavano curiosi, suiveurs, appassionati, apprendisti, praticanti, questuanti, volontari...

Da qualche parte fuori campo non troppo lontano, pronto a fornire una mezza battuta senza chiedere niente, così come si offre e si riceve un caffè, doveva esserci anche lui. Tonino, il profugo del lager, il morto di fame, il maestro elementare, l’antivitellone per eccellenza se ce n’era mai stato uno in tutta la Romagna.

Si è messo in fila. Aspetterà qualcosa come 21 anni per essere accreditato sui titoli di testa di un film di Federico Fellini.

La scena “è una giornata grigia e ventosa. Il mare è solcato da lunghe creste bianche. La spiaggia è deserta”.

La sceneggiatura di partenza di Fellini, Pinelli e Flaiano indica che “nessuno parla”.

“Ognuno segue un suo pensiero di evasione”.

Rompe “il lunghissimo silenzio” Riccardo che si rivolge a Leopoldo.

“Ma tu... se venisse un signore e ti desse diecimila lire, lo faresti il bagno?”. Il fratello di Federico ha scelto bene il suo paradossale interlocutore: Leopoldo è il meno atletico, il più intirizzito, il più rinserrato nel suo cappotto. A seguire, nello script originario, non c’è più manco mezza battuta, nessuna frase di senso compiuto: solo un “atono” “eh” di Trieste finché il cane lupo che abbaia non ci porta a scoprire Olga, la sorella di Alberto, fra le baracche con il suo amante. Basta che non lo sappia mamma.

“Guai a te, se fai piangere mamma!”.

Una inquadratura larga da post-sincronizzazione ideale. Totaloni di personaggi di spalle, sagome nere. E l’ombra del cappello sul volto.

Sul copione non c'era scritto altro. Ma sul set si ebbe la terribile sensazione che poteva non bastare. Che non poteva bastare. Che bisognava almeno provarci a tentare altre battute. Che la scena, pensata vuota, vuotissima a perdere, rischiava di risultare troppo scarna, aveva bisogno di un tempo più lungo...

Michelangelo Antonioni non avrebbe avuto una paura di questo tipo su una scena come questa. Federico Fellini la ebbe.

Difficile comunicare in poco tempo l'idea del tempo che non passa mai, dell'uggioso inverno adriatico.

Non si pensa di evadere in un lampo. In un lampo si evade, non si pensa all'evasione.

Difficile stupido impossibile provare a dar la replica a una battuta come quella delle diecimila lire.

Eppure sul pontile del Kursaal, lo stabilimento balneare più chic di Ostia a soli 28 chilometri da Roma, quel giorno dovette accadere qualcosa di non troppo dissimile da quello che i creativi delle agenzie pubblicitarie chiamano brainstorming, i cozzi, le risse per battezzare i prodotti. Le battute, le coniazioni, le proposte in cui ognuno dice la sua.

Anche il maestro elementare Guerra Antonio provò a dire la sua. Anzi quasi certamente ne disse più di una, dato che ricorda che la sua preferita era:

“Secondo te, quanto pesa un occhio?”.

Franco Interlenghi le sue proposte, me le ha raccontate così:

Federico aveva trasformato il Kursaal in un paesaggio spoglio e derelitto in cui i quattro vitelloni, orfani della loro guida spirituale in viaggio di nozze, stanno a riflettere sulla caducità della vita.

Io, alla fine, salto giù dal pontile atterrando sulla rena, accenno una mezza flessione sulle ginocchia e dico come fra me e me: “Moraldo: chilogrammi sessantadue e ottocento”. Siamo lontani e la battuta si perde nel totale del vento. Ma io mi ci ero affezionato e chiesi a Federico di poterla ripetere al doppiaggio. La ridissi e si riperse. Insomma: avevo un bel fisico, un peso forma da welter, e il pugilato scientifico mi stuzzicava. Fellini era il mio trainer e mi controllava la pastasciutta.

Franco Interlenghi non nomina Tonino Guerra, Tonino Guerra non nomina Franco Interlenghi. Ma le due battute perdute combaciano inspiegabilmente. Due battute sul peso.

Chi le ha pensate e pronunciate sono due personaggi che più distanti in ogni senso è difficile immaginare. Il maestro elementare romagnolo che non ha una lira in tasca e che tutti descrivono senza nemmeno una cintura, con uno spago che gli tiene su i pantaloni di fustagno e l'attor giovane preso dalla strada più quotato e più pagato del cinema italiano del dopoguerra, il pischello di *Sciuscìa*. Se non si fa subito *I vitelloni Due* è solo perché Interlenghi ha sparato troppo grosso. Eppure le due battute che

i due ricordano sono molto simili. Sarà un caso? La battuta di Interlenghi deriva da quella di Guerra?

Interlenghi, l'alter ego, aggiunge di aver cercato di salvare la sua invenzione al doppiaggio dove forse si replicò il brainstorming o, come minimo, dovette esserci un piccolo dibattito a tre, Fellini, Rossi, Interlenghi.

Nel film doppiato le battute si susseguono così:

Riccardo: "Ma tu... se venisse un signore e ti desse diecimila lire, lo faresti il bagno?"

Leopoldo: "Eh...".

Riccardo: "Io sì!"

Alberto: "Ce ne andiamo?"

Moraldo: "Dove andiamo?"

Alberto: "Andiamo a vedere Giudizio che pesca".

Moraldo: "Andiamo, Riccardo...".

Alberto: "Sai a chi assomiglia Leopoldo? Al parroco...".

Moraldo: "È vero".

Grande immenso geniale Fellini! Dopo il grande consulto, ascoltate mille proposte, lasciatevi mille soluzioni aperte al doppiaggio, cosa fa? Per evocare l'immobilità, la coazione a ripetere, il lungo inverno, sceglie di fare pronunciare quattro volte le stesse tre sillabe:

"Andiamo".

Interrogativa o esclamativa, quattro attori ripetono quattro volte la stessa battuta. Un caso curioso: più unico che raro in Fellini dove è più frequente che un unico attore faccia quattro voci diverse nella stessa scena. Tipo Elio Pandolfi nella scena della conferenza stampa della *Dolce vita*: dice lui le battute di tutti, tranne dei due critici cinematografici inglesi, John Francis Lane e Henry Thody (vedremo).

Per questo mi pare ragionevole considerare la scena del pontile una tappa nodale della prassi del doppiaggio felliniano.

La battuta finale di Sordi sulla somiglianza fra Leopoldo e il parroco, invece, ci dà la misura del tono e della prudenza di Fefè.

Una battutaccia, un'altra convenzionale cattiveria albertosordiana, missata con un tot di anticlericalismo regionale ottocentesco.

Il parroco del film è doppiato da Gianni Cavalieri specialista in macchiette omosessuali con o senza tonaca. L'anno dopo in *Totò e Carolina* Cavalieri interpreterà, addirittura al confessionale, un prete finocchio che manda in bestia Scalfaro e i suoi. Fellini la sfuma, la fa dire a perdere nel vento...

Chiamati a collaborare con le nuvole, come Benjamin Franklin, son da mettere in conto i prodigi.

Prendiamo uno dei più fitti misteri felliniani: il cambio di finale di *8½*, mistero celebrato da Mario Sesti con un elegante e documentatissimo documentario che non squarcia però il velo del mistero, anche perché la versione felliniana dell'approdo all'ultima sequenza, il carosello con tutti in scena, pensato e girato come un trailer (FF avrebbe detto "come una réclame") continua a puzzare di superpanzana.

Ma qual'è il produttore che acconsente a riconvocare tutto il centinaio e passa di attori di un film le cui riprese sono durate mesi e mesi sborsando prorata ed extra non patteggiati per girare un prossimamente? Bastavano tutti gli insperati miliardi che Fellini aveva fatto incassare a Rizzoli col suo film precedente per rendere credibile uno sperpero (e una panzana) di questa portata?

Siamo proprio sicuri?

O la verità, come la *lettera rubata* di Poe, non sta in bella vista sul cassetto?

Io penso che il carosello finale di *8½* è anche (diciamo "anche", ma sfumate voi con gli avverbi che volete... "forse anche"...) suggerito dal direttore del doppiaggio del film. Il regista di un film che "il carosello" lo porta stampato nel titolo di quella sua opera. L'unica regia cinematografica della sua carriera. Un'opera unica nel genere della fantasia musicale coreografica e di tutto il cinema italiano. *Carosello napoletano*. Di Ettore Giannini.

Elementare, Watson, elementare.

Chi era l'uomo più dannatamente faticosamente quotidianamente vicino a Federico Fellini in quei momenti di rovello?

Suicidio o carosello?

Andate a leggersi la testimonianza in punta di voce della signora Giannini:

Lei lo sa che *8½* aveva tutto un altro finale? Io so per certo che Ettore giocò un ruolo nella vicenda del cambio di finale di *8½*... Quanto è bello questo finale che c'è adesso... questo carosello finale... Ma Ettore non disse mai una mezza parola al proposito, nulla di nulla a nessuno.

Ma come fu possibile non mettersi a fare due più due quattro e non arrivare a pensare che un qualche zampino potesse avercelo messo il direttore di doppiaggio del film?

Per quanto Giannini fosse un uomo certamente schivo e invisibile, forse depresso, ritirato in una sorta di clausura "mediatica".

Tanta cecità (o mancanza di fantasia e generosità critica o abbindolamento fellinolatrico: è lo stesso) ha un buon alibi. Buonissimo. Che fra il *Carosello napoletano* di Giannini (1954) e il carosello a Chianciano romano romanromagnolo onirico ter-

male cinematografico autobiografico astronautico autopsicoanalitico di *8½* (1963) alla Rai Radiotelevisione Italiana, il giorno 3 di febbraio dell'anno 1957 era nato Carosello.

Il musical della Lux Film aveva fatto da levatrice al parto di mamma Radiotelevisione. Ettore Giannini in un suo appunto annota così: "I caratteri tipografici, la sigla che rappresentava un carillon erano ispirati ai manifesti del mio film, mentre la marcetta della sigla di apertura altro non era che una marcia da me riesumata fra le musiche antiche per accompagnare – nello spettacolo – l'ingresso in scena dei comici dell'Arte".

Giannini, musicista discreto e archeologo del folklore musicale napoletano, si era comprato un pianoforte per risistemare le 45 canzoni della versione teatrale del suo musical che nel film scendono a 40 ma comprendono le più note canzoni che tutto il mondo ama e canta: *O sole mio, Core ingrato, Voce 'e notte, Oi Marì, Marechiaro, Santa Lucia, Fenesta che lucive, Come facette mammeta...*

La marcetta della rubrica della tivù era un taglio, uno scarto che il musicista del suo film, il maestro Raffaele Gervasio, si era bellamente riciclato. Per un gioco crudele del destino, la sigla era stata impacchettata da un altro reietto del cinematografo, Luciano Emmer, che l'aveva girata a Parigi.

Nel periodo che separa le due opere, sei anni, gli italiani avevano potuto vedere per quattro volte al giorno per trecentosessantacinque giorni (meno il venerdì santo) per sei anni dieci/quindicimila film pubblicitari chiamati convenzionalmente "caroselli". Per questo la parola aveva perso molta aura e gli esegeti di Fellini tendono a preferirgli la dizione di "passerella", circo e rivista.

Volendo esagerare con le provocazioni, si può tirare in ballo l'altro grande mistero glorioso del film *8½*. L'esatto opposto. Agli antipodi. O come diceva Carlo Campanini, voce del varietà, "alle antilopi".

In quale momento esatto l'incertissimo Federico Fellini è stato folgorato dall'irreversibile intuizione che la sua scontornata figurina, il suo personaggio, il suo protagonista, il signor Anselmi Guido, di mestiere faceva il regista cinematografico? E non poteva fare altro che il regista cinematografico? Chapeau!

Anche qui le leggende abbondano.

Io opino.

Ma perché a nessuno è venuto in mente di pensare che potrebbe *forse* entrarci *anche* un po' l'iter creativo di *Odissea nuda*, il film dell'ultimo direttore di doppiaggio di Fellini prima di *8½* (e di Ettore Giannini), Franco Rossi.

Il protagonista di *Odissea nuda*, Enrico Maria Salerno, era un documentarista inviato dall'Onu a realizzare un'inchiesta filmata nelle isole della Polinesia. Ma prima di

diventare un documentarista dell'Onu questo moderno Ulisse era stato un enorme punto interrogativo nella testa dei suoi creatori, Golfero Colonna, Ottavio Alessi, Ennio De Concini e Franco Rossi.

Era stata una grande angoscia, una vertigine di ipotesi, una ridda di identità posticce. Un lavoro che non poté non sfiorare Fellini, anche perché la scrittura del soggetto e tutte le prime versioni della sceneggiatura avvennero in “notti da pipistrello” (De Concini), le notti dei giorni in cui Rossi doppiava Fellini facendosi nell'intervallo una pasta dall'Amatriciano.

L'egomaniaco Fellini coi diecimila casini seri che aveva in quel momento (momento in cui inchiodato ad un doppiaggio lunghissimo e difficilissimo deve condurre parallelamente una guerra di temporeggiamento esponendo come una salma la copia lavoro de *La dolce vita* alla ricerca di alleati e supporters) è costretto, che gli piaccia o meno, ad ascoltare di rimbalzo i dubbi che affliggevano nottetempo il suo compagno d'avventura. I dilemmi degli altri rassicurano sempre.

Per riconoscimento e gratitudine verso il direttore di doppiaggio di quella sua “torre di Babele” (è la metafora doppiaggistica ufficiale del film) FF convince Rizzoli e i suoi due consulenti di sbarramento, Benvenuti & De Bernardi, a finanziare al 30% la coproduzione di questo “film da girare in Milanesia”: *Odissea nuda*.

Esiste quindi una piccola ragionevole probabilità che un direttore di doppiaggio di Fellini abbia contribuito ad innescare la soluzione vincente di 8½ e la fondatissima ipotesi che il film sia stato infine disincagliato e risolto con il contributo determinante d'un altro direttore di doppiaggio.

Badate bene che non si argomenta tutto questo per sminuire minimamente i formidabili processi creativi di Fellini. Anzi per riconoscerli, capirli, esaltarli.

Quello che abbiamo portato è un esempio estremo e paradossale.

Questi prestatori d'opera particolari, questi signori del doppiaggio potettero giocare in alcune circostanze particolari ed in alcuni ambiti extra territoriali un ruolo letteralmente “senza cielo”. Non immaginabile, non immaginato, non riconosciuto, non visto, non sentito, non criticato, non detto. Mentre nell'esercizio quotidiano delle loro più modeste mansioni poté accadere invece che fossero compressi e conculcati. E che il vampirico Fellini, in bella sostanza, lasciasse fare a loro poco o nulla.

Qual'era il loro ruolo?

Anzitutto quello di fornire le voci, provvedere gli attori. Ma le voci possono giungere anche da molto lontano, viaggiare sul vento come nelle parole di certe canzoni degli anni cinquanta. La voce di Danny Kaye per il Matto, la voce di Toshiro Mifune per Zampanò...

È improbabile che Fellini abbia sentito la vera voce di Danny Kaye, perché nel *Favoloso Andersen* lo doppiano anche dopo che l'han mandato via dal villaggio perché ruba gli scolari al maestro e canta *Wonderful Copenhagen* sulla nave che lo porta nella capitale. Ma avendo pensato a Danny Kaye per il Matto finisce col prendere la sua voce italiana, Stefano Sibaldi.

Fellini sosteneva di non poter dimenticare le urla “ferine” di Toshiro Mifune che aveva sentito una volta sul velluto delle poltrone di Venezia. Ed è anche possibile che avesse sentito l'edizione italiana con Foà. Fu così eccezionale l'uscita in Italia di un film giapponese che sui titoli di coda c'era scritto “direttore del doppiaggio Augusto Galli”, “voce del bandito Arnoldo Foà”, “voce del marito Tino Carraro...”. Quello di Fellini per Mifune/Foà fu dunque amore al primo urlo.

Il direttore ipotizzava discuteva convocava provinava riprovinava contrattualizzava gli attori.

Volgarmente detto: “portava gli attori”. L'equivalente per le voci di un ruolo che per quanto concerne i volti, i volti secondari almeno, spetta agli aiuti.

Fellini ricorda il suo lavoro come assistente di Rossellini soprattutto in qualità di cacciatore, reclutatore, assoldatore di attori. Ricordo allegro, anzi esilarante perché quella mansione di alta responsabilità artistica nascondeva una penale. Dire fare baciare lettera testamento.

Rossellini per *Il miracolo* contesta gli attori che il suo assistente gli propone perché ha già in mente di metter di mezzo proprio lui, il recalcitrante Federico.

Ma torniamo al ruolo del direttore di doppiaggio. Una volta scelti gli attori, si tratterà volta per volta di scegliere le buone.

Chi ha diritto di parola?

A chi spetta l'ultima parola?

Andiamo a rileggerci le dichiarazioni di Enzo Ocone, l'ufficiale pagatore di Alberto Grimaldi.

“Se per Fellini doppiare era come girare, a chi volete voi paragonare il ruolo del direttore di doppiaggio? A un aiuto regista? Al primo aiuto regista?

E, allora, quando mai si dà il caso di un primo aiuto regista che può dire “Stop! Buona questa!”.

Un aiuto non può dire questa frase: non ha questo potere. E così allo stesso modo, ugualmente accadeva per il direttore di doppiaggio di un film di Federico Fellini: non aveva il potere di dire “Stop! Buona questa!”.

A Fellini non gliene fregava niente né del labiale, né del sincrono. E tu dovevi ricordarti che eri uno dei tanti. Certo, c'erano momenti e momenti. Momenti in cui si era scoglionato e ti guardava e voleva sapere da te, se anche a te una certa voce e una certa battuta non andavano

giù e in quel preciso momento voleva che pure tu gli dicessi che non piaceva nemmeno a te e poi invece c'erano dei momenti in cui potevi dirgli veramente quello che pensavi".

Ocone nega che per lo più Fellini delegasse la scelta delle buone. Poté al massimo condividere la scelta o fingere di dividerla.

"Momenti e momenti": Fellini non aveva regole fisse, cambiava spesso le carte in tavola, si mimetizzava, si adeguava alla situazione.

"Disponibilità".

Ma c'è almeno un caso, un "momento", un momento molto molto particolare in cui è come se ci fosse stato messo a disposizione (da talpa rigorosamente anonima) il nastrino di un candid nagra, la registrazione di una discussione di sala di doppiaggio. Le battute esatte che furono pronunciate. Prima della edulcorazione, delle leggende, del doppiaggio, delle censure.

È la registrazione di una scena madre del dub felliniano. Lo "scazzo" (uso a bella posta una parola del nastrino della presa diretta, una di quelle parole che poi ci si dimentica di aver detto o sentito, si cambiano/si doppiano/si censurano/si dimenticano/si fingono di dimenticare) fra Fellini e Maldesi per la voce de *Il Casanova di Fellini*.

Fu un dissidio tecnico artistico insanabile. Ne abbiamo quattro versioni ospitate in questo libro: Fellini, Maldesi, Trincheri, Ocone. Ma ricostruire la presa diretta, le battute, le parole veramente usate nella discussione, ci aiuta a capire i ruoli, le competenze, le gerarchie, le avventure di questi doppiaggi.

Ricostruiamo l'affaire.

Ballottaggio per Sutherland/Casanova. Maldesi spinge per Alberto Lionello, attore genialissimo che quando lo intervistai sulle sue avventure felliniane (vedremo), volle aprire così: "Io sono uno dalle grandi occasioni mancate".

Fellini lo ha già bruciato una volta, come attore in carne ed ossa provinandolo come marito di sua moglie in *Giulietta degli spiriti* senza dargli la parte. Maldesi lo ha impiegato più volte con soddisfazione: vede in lui un pizzico di follia e di distanza e, inoltre, l'esperienza di due anni di tournée con Squarzina a fare *I gemelli venexiani*.

Fellini si intestardisce con Proietti. Maldesi sa che è possibile consigliare Fellini, ma quasi impossibile sconsigliarlo. Maldesi conosce Proietti non bene come Alberto Lionello o Giannini, ma lo conosce. Gli ha già fatto fare un personaggio divertente, un operaio alle prese con un tombino, nel suo fortunato ridoppiaggio miliardario di *Sette uomini d'oro* di Vicario. (L'avevano fatto all'americana e non rideva nessuno: Maldesi lo rifecce all'italiana, anzi alla maniera dei *Soliti ignoti* e andò così bene che Vicario gli regalò cinque metri di barca. Bisognerebbe fare un libro sulle imitazioni,

scopiazzature, influenze del doppiaggio dei *Soliti ignoti*: se ne scoprirebbero delle belle, aldilà dei 15 anni di carriera, del paio di appartamenti e di una “bella amantuccia” che ancora spettarono a Carlo Pisacane...).

Maldesi sa che il forte di Gigi è proprio il suo incancellabile fondo romano, il suo dire “intelligente” con due g e perciò nel caso di *Casanova* ritiene che sia proprio la sua emissione vocale a renderlo inadatto. “Come far doppiare un personaggio di colore a un milanese o a un veneto: ci vuole un terrone”.

La rottura non appare inevitabile, scritta nelle stelle. Ma Maldesi non molla. Nella sua carriera si era già trovato almeno una volta in una empassa di questo tipo.

Era stato davanti all'idiosincrasia di Visconti per Achille Millo, prima scelta di Maldesi per la voce lucana da prestare ad Alain Delon, Rocco Parondi. E lì Maldesi aveva fregato Visconti con la cosiddetta “tombola delle voci”. I provini numerati anonimi: “voce cinque sul provino quattro...”.

Visconti ci era cascato e aveva scelto una voce che si rivelò essere quella dell'attore che aveva dichiarato che non avrebbe mai e poi mai accettato. Il tutto per una sciocchezza: una battuta di Millo una sera all'Eliseo su Giorgio De Lullo, grande amico di Luchino...

Non dovette essere facile per un caratterino come quello di Visconti, ma dovette digerire questo tranello. Capì della profonda serietà di Maldesi, anzi non lo mollò più. E per la voce di Angelica ne *Il Gattopardo* cominciò col fargli fare qualcosa come 200 provini.

Con Fellini no. Lui in certi trucchetti buoni per i registi stranieri che intanto non conoscono nessuno, non ci casca di certo. Niente tombole. È una vecchia storia: con i numeri al doppiaggio Fellini fa dell'altro.

Di solito in casi del genere un direttore di doppiaggio abbozza. Ma Maldesi decide che non ci sta. Fuori c'è la fila a chiedere di lavorare con lui che ha la prima scelta delle post-sincronizzazioni di tutti i film dei migliori registi del momento. Per non dire dei doppiaggi dei film stranieri. Ci sono autori di cassetta come Sergio Corbucci che dopo aver fatto con Maldesi un film di straordinario successo come *Django*, aspettarono per tutta la vita invano di farne un altro. Peccato!

Per questo lui si può permettere il lusso di sentirsi seccato a stare per un paio di mesi su un lavoro di cui disconosce il presupposto artistico fondamentale, la scelta da cui dipendono tutte le altre scelte.

Rottura!

Andiamo a leggere la trascrizione delle battute. Ma le battute non ci sono. Non c'è diverbio, non c'è dialogo, non c'è una battutaccia, non c'è una replica. Né Fellini disse, come tramandano le vulgate degli invidiosi (dato che Maldesi si portava spesso

dietro una racchetta da tennis ed era un personaggio invisibile a molti per il suo successo professionale): “Mario, vai a giocare a tennis!”.

Un giorno, già sul far della pausa, dopo una incisione, rivolgendosi con finta indifferenza ben calcolata all’assistente di Maldesi, Camilla Trincheri (che infatti nella sua testimonianza non si capacita e focalizza l’incidente non nella provocazione verbale calcolatissima di Fellini, ma nella mancata pausa a tre) Fellini disse:

“Per me è buona, com’è per te, Camilla?”. Gli era uscito fuori un endecasillabo, come conviene a battute importanti.

Un gesto freddo, una provocazione allo stato puro. Le parole oltrepassano i corpi: Fellini finge di ignorare la presenza di Maldesi in sala. La domanda che fa è tecnicamente improbabile, il semplice fatto di farla significa aver già congedato Maldesi.

È come se lo avesse di fatto già congedato. Perché le mansioni della signorina Trincheri non erano quelle: la signorina era lì per dare lo start, controllare il sinc, catalogare il ciak con valutazioni e giudizi spettanti ad altri. Aveva il suo da fare, ma Fellini finge di averla già promossa sul campo, perché il direttore Maldesi per lui non c’è già più.

Il nastrino in nostro possesso non ha incise battute di Maldesi. Il famoso direttore di doppiaggio attese i pochi minuti che lo separavano dalla fine del turno, prese le sue cose e se ne andò. Lasciando la baracca, i burattini e i due al ristorante con Camilla che si chiede dov’è finito Mario.

Fu un ritiro unilaterale senza transazione. Una leggenda che sarebbe bello verificare ma non improbabile, vuole che il gesto sia rimasto senza uguali nella storia della categoria.

Non era mai accaduto, non accadrà più.

Ma tutto questo sarà poi vero? A volte qui non sembra vero quasi più niente...

L’ufficiale pagatore di Grimaldi addetto all’edizione non credette ai suoi occhi. Dovevano essere trenta/quaranta miglions di allora... Ammazza... Miglions, sdrucchiolo, alla maniera di Dapporto. Come “non mi rompere i còglions”, una delle espressioni favorite del vecchio Snàporaz.

Al di là del gesto epico di Maldesi, ci colpisce la qualità metrica della disfida di Fellini. “Per me è buona, com’è per te, Camilla?”. Un endecasillabo che ci fotografa la sua posizione in cabina di regia, con la concessione (qui finta, come se... l’assistente, infatti, non si accorge di nulla) della condivisione delle scelte. La finzione messa in opera in questo frangente da Fellini ci illustra il ventaglio delle variabili, le buone gli scarti le riserve in cui si poteva spaziare. Si poteva andare da un’opzione netta a battute di pura carineria quasi di galateo, di anticamera del “facciamone un’altra”.

“Momenti e momenti”, come dice Ocone.

Rodolfo Sonego, uomo che nel corso della vita ebbe rapporti intensi e svariati con Fellini, spara nel suo libro una battuta terribile come solo lui poteva permettersi. “Fellini ne ha ammazzati tanti...”. Poi dopo i tre puntini fa tre nomi, anzi un nome, un soprannome, un cognome.

Maldesi non è in quella breve lista. Non si fece ammazzare da Fellini. Anzi da buon tennista, aveva spalle larghe e restituiva i colpi. Era troppo bravo ed insostituibile nel suo settore: possedeva virtù imprenditoriali che lo resero inattaccabile e che lo fecero, unico fra tutti gli uomini di cui si parla in questo libro, padrone vero, dominus del suo lavoro. Qualità che gli servirono nella circostanza che abbiamo narrato perché il presidente della sua cooperativa, la CVD, Renato Turi non solo non lo sostenne in alcun modo, ma si affrettò ad offrire a Fellini delle soluzioni sul come rimpiazzarlo. La leggenda vuole che Turi non avesse mai perdonato a Maldesi di non averlo scelto due anni prima per doppiare Burt Lancaster in *Gruppo di famiglia in un interno* di Visconti dove senza esitazioni Maldesi gli aveva preferito Massimo Foschi.

Differenza cruciale fra i nostri quattro direttori è che il primo di loro, Franco Rossi doppia come “secondo lavoro” (di ripiego, alimentare, part-time) in attesa di riuscire a conquistare il “primo lavoro”, la regia cinematografica, a tempo pieno. Gli altri tre fanno da direttori di doppiaggio a tempo pieno. Giannini, al contrario di Rossi, non ha più attesa né speranza dal suo primo lavoro. Dopo *Carosello napoletano* e perso *Il Gattopardo* non gli resta un altro lavoro oltre a questo che non fu la prima scelta e la massima aspirazione della vita sua. Si accontenta. Maldesi e Baccharini invece fanno per scelta questo mestiere e non ne ambiscono un altro. Occupazione prima o seconda, sopravvivenziale o elettiva, il direttore di doppiaggio va prenotato per tempo. Anche e perché, la sua funzione più peculiare e specifica, insostituibile anche con e sotto Fellini, è quella di prenotare a sua volta gli attori, attivando e pretendendo magari delle esclusive perché con i turni di Fellini non si sa mai.

Aldilà delle attitudini, del carattere, delle capacità, delle ambizioni, dell’avidità, dirigere un doppiaggio, soprattutto lungo impervio incognito come con Fellini, è fare un po’ il manager. Maldesi lo fu mettendosi anche in proprio, Baccharini tirando avanti con sempre maggiori responsabilità la baracca della sua cooperativa in anni di trasformazione del mestiere e di caduta verticale della qualità del prodotto. E all’alba di *Beautiful* che la salvò rovinandola. O la rovinò salvandola.

Ma Fellini, come affrontava lui, gli aspetti “gestionali” dei doppiaggi?

Ci soccorre un altro esempio con Visconti.

Aldilà del modo di lavorare in sala, radicalmente opposto, vi fu una differenza fondamentale di approccio nell’atteggiamento con cui Fellini e Visconti affrontavano l’avventura della post-sincronizzazione.

Visconti si preoccupava molto tempo prima della disponibilità dei suoi collaboratori. Prenotava gli uomini che gli servivano con grande anticipo facendoli ovviamente pagare di più per queste opzioni, in modo da non rischiare di perderli. Visconti era molto più aggressivo nei confronti delle produzioni. Fellini, apparentemente più intimidito, talora faceva fatica a sostenere i suoi. E davanti agli impegni concomitanti che qualcuno poteva avere assunto diventava insofferente.

Una volta Ruggero Mastroianni, montatore prediletto di Fellini, non si sentì adeguatamente protetto in una trattativa in cui gli era stata offerta una cifra nettamente inferiore al suo abituale cachet, speculando sul fatto che Ruggero in ogni caso non se la sarebbe sentita di mollare Federico. Ruggero rifiutò questo ricatto sentimentale pensando che Fellini l’avrebbe sostenuto, cosa che invece non avvenne.

Al che il fratello di questo grande amico nonché alter ego di Fellini, in presenza di altre persone, fu costretto a rivolgersi a lui con una frase di rammarico mista a rimprovero, destinata ad entrare nel girone delle leggende felliniane. Disse:

“Federico, tu non sei come Visconti. Tu non sai proteggere i tuoi collaboratori”.

Potremmo chiudere con la tautologia un po’ banale, che in queste cose Visconti fu più milanese e Fellini più romano. Ma la contrapposizione etnica non è solo volgare e sbracata, banale e luogocomunista. È falsa perché la grande storia del nostro cinema ci ha dimostrato che non ci fu match fra le due città e che anzi le cose andarono esattamente al contrario. Diciamo allora che spesso Fellini si dimostrò meno preveggen- te, più disinvolto improvvisatore casinista.

Capitolo quinto

Franco Rossi

Franco Rossi è un enigma. Non c’è un libro, un saggio, un mezzo articolo su di lui che superi lo spazio di una recensione. Si sa poco o nulla di lui.

La maggior parte dei suoi film più importanti (*Amici per la pelle*, *Morte di un amico*, *Odissea nuda*, *Smog*, *Giovinezza giovinezza*) per un motivo o per l’altro sono invisibili da anni. O sono forse sottostimati data la loro origine televisiva (*Storia d’amore e d’amicizia*,

un *Giovane Garibaldi*, scritto con Pinelli, e un *Quo Vadis?* con Brandauer e Leopoldo Trieste). Fra i film meno importanti ci potrebbero essere discrete sorprese. Alcuni non sono praticamente mai usciti in Italia (*Buenas días amor*, *Cahypso...*).

Di *Odissea nuda* sarebbe opportuno cercare di ricostruire ciò che resta perché è uno dei film più maledettamente sforbiciati dell'intero cinema italiano: tagli fra i 15 e i 20 minuti.

Anche dopo la fine della sua collaborazione con Fellini e in epoche più recenti il mistero resta fitto.

Ogni tanto faceva la valigia: fu cineasta giramondo.

Verrà a sapere che il film su cui più si è spompato, *La dolce vita*, ha vinto il festival di Cannes solo alcune settimane dopo che il presidente della giuria Simenon ha letto il verdetto. Fu il 9 giugno del 1960 al cinema Bambù di Papeete durante un galà diplomatico che accompagnava la première di *Ultimo Paradiso* onde propiziare le imminenti riprese di *Odissea nuda*. Un cinegiornale vecchio di 20 giorni mostra dall'altra parte del mondo il suo amico Fefè che alza la Palma d'oro. Chissà se è inquadrato Antonioni tre poltrone più in là con una faccia irrimediabilmente ferita?

Marco Leto, il diarista polinesiano, annota: "È la più bella sorpresa... Rossi ha un'inaspettato scatto di esultanza, ma poi, subito vergognoso, si controlla e si mette a fischiare fra i denti".

È uno dei cineasti italiani che ha girato il maggior numero di film a sketches: sette. Più di Monicelli per capirci.

"Per reazione", diceva, a tutti i corti e i mediometraggi che gli era toccato di girare, sarà il primo regista italiano a fare un film in 8 ore: l'*Odissea* a colori della Rai, di De Laurentiis, di Ungaretti, Bekim Fehmiu e Irene Papas. *L'Odissea di Ulisse*, come la chiamava l'uomo di Torre Annunziata. L'ultimo degli "sceneggiati" a chiamarsi, per sbaglio, perché non c'è ancora la nuova parola per la nuova cosa, ancora così: fuori dallo studio, in coproduzione, in appalto, su pellicola, doppiato (ma non da Rossi).

Narra che faticò a toccare le otto ore. Perché De Laurentiis se vedeva Ulisse che raccontava si arrabbiava. E se c'era un piano d'ascolto di Alcinoò, re dei Feaci, apriti cielo! Fortuna che fu arruolato Mario Bava per Polifemo.

È stato fra i vice grandi, nella seconda fila. Autore globale, versato nei romanzi di formazione e nella commedia. Specializzato anche con i vice colonnelli o aspiranti tali (il primo Manfredi, Salerno, la Vitti, la Spaak, Leroy, eccetera).

È stato apripista del realismo scenografico povero del Pasolini mitopoietica dell'antica Grecia e del nuovo Terzo Mondo.

Rischiò di diventare per la moglie di De Laurentiis l'equivalente di ciò che il povero De

Sica era diventato per madame Ponti, il couturier di famiglia. Ad un certo punto della sua carriera, gli toccò un film con Celentano e uno con Bud Spencer e Terence Hill.

Negli anni che ci interessano c'è un solo articolo che lo concerne su una rivista di cinema specializzata. *Inchiesta sui giovani registi: Luigi Malerba, Giorgio Moser, Franco Rossi e Valerio Zurlini* di Filippo M. De Sanctis, "Cinema" III serie n° 167 del giugno 1956. Un quarto di articolo.

Il critico è manifestamente in imbarazzo. A tre quarti della sua inchiesta, arrivato a Franco Rossi, attacca così:

Non nascondo che "ricostruire" Franco Rossi è stato come interpretare una lapide romana rinvenuta in cento frammenti, qualcuno ritrovato all'ultimo minuto... Rossi infatti non è di quei registi di totalitario entusiasmo che sono nel cinema fino alla punta dei capelli... È un caleidoscopio di idee e inclinazioni che potrebbero inizialmente apparire contraddittorie.

La rappresentazione perplessa di questo intellettuale non troppo felice prosegue con il dato anagrafico che insinua frustrazione: "avendo trentasei anni non è più un giovane nel senso ristretto della parola...".

Il recente insuccesso di *Amici per la pelle* è contrapposto al successo di un'opera poco personale, di commissione industriale, come *Il seduttore*, ma senza citarlo mai (e men che mai citare il protagonista, Alberto Sordi), "il cinema costringe a lunghe soste di anticamera chi lo stima un mezzo artistico, mentre accoglie a braccia aperte chi lo tradisce...".

Rossi si descrive come un *isolato*: "Mi sento, in certi momenti, come un tizio che vada avanti per suo conto, senza una bandiera".

Essere "isolati", "senza bandiera" nell'anno in cui sta per essere invasa l'Ungheria (cosa che indignò moltissimo FF) non è una bella cosa. Ma Franco Rossi è anche un anacronista, un cultore delle avanguardie storiche, addirittura un nostalgico del muto. Dichiarò che "il cinema è in fase di regresso... non ha un autentico valore espressivo. Dopo le esperienze dell'avanguardia è tornato a vivere d'accatto girando attorno al linguaggio teatrale".

De Sanctis accenna al "cinema sonoro" e Rossi "storce la bocca". Come per evitare di dover sputare nel piatto dove mangia.

L'intervistatore dei giovani registi per cavarsela e fargli qualche lode imbastisce un paragone con Mario Soldati, capofila delle teste fine del cinema le cui considerazioni ed ambizioni estetiche poco quadrano con cassetta e carriera. Siamo fra i calligrafici e gli inclassificabili.

Anche Franco Interlenghi, il sensibile ed il sognatore dei vitelloni, sottolinea l'infelicità di Rossi che non riesce ancora a fare bene e con successo tutto quello che sogna di fare.

Rossi è ben integrato dentro al doppiaggio felliniano. L'ha impiantato e l'ha organizzato soprattutto lui, sulla base di quello che ha imparato da Renato Castellani in *Sotto il sole di Roma* e *Due soldi di speranza*, lumpenfilm, doppiati che più doppiati non si può perché bisognava far parlare protagonisti come Oscar Blando e Vincenzo Musolino. Rossi ha fatto tanta radio e ha un ottimo orecchio. Nei *Vitelloni* fa un piccolo gioiello missando la voce di Majeroni con un suo vecchio disco di rivista nel blocco on the stage di *Faville d'amor*.

Non se n'era mai accorto nessuno: l'han beccato i nostri acchiappavoci.

Nella discoteca della Rai non figura nessun disco di Majeroni. Idem presso la discoteca di stato. Qualche collezionista ne sa qualcosa?

Fidanzato per un po' della sorella della moglie di Federico, Rossi è di famiglia con Fellini come ci racconta qui l'altro Rossi, Moraldo, uomo molto meno caro a Giulietta perché compagno di merende di Fefè.

Il legame di Franco con Mariolina genera una intimità sfociata in competitività leale schietta fraterna. La competitività e l'emulazione sono il tema del primo film di Rossi che non lo fa sfigurare in casa Masina, *Amici per la pelle*. Un film il cui fiasco lo costringe, per campare, a doppiare almeno altri due o tre film dell'amico, prima di riuscire a scappare dal mondo degli anelli.

Rossi è integratissimo nel piccolo mondo felliniano che si allarga a vista d'occhio. Nel suo secondo filmetto di ambientazione radiofonica *Solo per te, Lucia*, una canzone sceneggiata o poco più, sbatte dentro come sceneggiatore anche Leopoldo Trieste che in quegli anni vuol fare esperienze e farà poi anche l'aiuto a Giorgio Bianchi.

Una ragazza del filmetto canoro se la porta a far la voce del piccolo ferroviere dei *Vitelloni*: si chiama Flaminia Jandolo e si farà strada doppiando (vedremo).

Per arrotondare quei magri guadagni di regista, facevo anche il direttore di doppiaggio e lui lo ha scoperto. Diventammo anche molto amici. Fu amore a prima vista.

A Franco Rossi, nella commozione del ricordo, è scappato il lapsus del titolo del suo film sconosciutissimo *Amore a prima vista* coproduzione girata in Spagna con Walter Chiari, con il quale c'era stata invece rivalità vera, storie di donne, il latin lover contro il seduttore.

Perché Franco Rossi era un seduttore.

Da Fellini, nel mazzo dei suoi direttori di doppiaggio, è certo quello che ha preso

e quello che ha dato di più. Il loro legame produsse una specie di quadriglia con scambi di partner, non come quella che fece impazzire i rotocalchi Chiari/Bosè vs Dominguín/Gardner, però...

Rossi presentò Pasolini a Fellini, dal quale ereditò invece Alberto Sordi. Ambedue ci fecero un guadagno. Quello che ci ricavò di più fu Fellini.

Franco Rossi con Sordi ci fece un film di successo con cui balzò dai film per i venditori di limoni e i fabbricanti di biscotti a Franco Cristaldi: *Il seduttore*.

Tredici anni dopo, nel primo libro che gli fu dedicato, da Grazia Livi per Longanesi (1967), Alberto Sordi ricostruisce così quell'avventura con Rossi.

Una volta feci un film tratto da una commedia di Diego Fabbri, *Il seduttore*, che venne girato come una storia tragica e fu successivamente trasformato, proprio in doppiaggio, in una storia comica. Cambiarono le battute, ne aggiungemmo altre quando il personaggio stava di spalle. Insomma riuscimmo a farlo diventare una cosa comica.

A un certo punto della sua intervista con noi, per differenziare le dosi, la quantità di interventi di alterazione e taroccamento di un copione originario, Rossi ci presenta una categoria professionale da cui consiglia di tenersi alla larga: “i torturatori del testo”, una tribù quasi salgariana della giungla nera del doppiaggio, coloro i quali fan diventare madri le figlie e figli i nipoti.

Se si mettono di fronte il testo della commedia di Diego Fabbri e il film di Rossi, Sordi e Sonogo si capisce che non siamo troppo lontani dalla “tortura del testo”.

Il film *Il seduttore* fu però l'atto fondativo di un nuovo genere dell'industria del cinematografo, la commedia all'italiana (“la commedia ha bisogno di perfezione, di riscrittura, di doppiaggio”) e delle sue nuove tecniche di cardiocirurgia del copione con trapianto di valvole.

Sonogo sarà soprannominato ben presto “il Valdoni del copione”: a fianco allo script's doctor nasce il dubbing doctor.

D'altronde se il personaggio de *Il seduttore* a teatro lo faceva Albertazzi e al cinema diventò Sordi, qualche *ritocco* doveva esserci stato per forza. (*Ritocco* è parola totoista, lo squillo di tromba per l'assalto finale all'onorevole Trombetta, nello sketch del vagone letto).

Nel dramma di Fabbri era centrale la Santissima Trinità. Sonogo e Rossi la fan diventare “la storia di uno stronzo”, ispirato dalle vicende vere di un certo e non meglio identificato Iurlo, uno che ci provava con tutte e a cui si addiceva il fisico “non apollineo” di Albertone.

Il film fu un successo del tutto insperato. Oltre le aspettative più rosee di Cristaldi e con il risultato che Sordi nei dodici mesi seguenti fu impegnato in altre otto pellicole.

La Morale di queste alterne sorti beffarde dei film è quella che Franco Rossi riassunse lapidariamente a quel solo cronista che si era preso la briga di andarlo a cercare e che non si capacitava della schizofrenia di questo “giovane” regista (in realtà nemmeno più tanto giovane):

“Il cinema è fatto di lunghe soste e tradimenti”.

Dirigere il doppiaggio dei film di un amico è, in realtà, una *sosta*.

Noi non sappiamo esattamente chi abbia doppiato *Il bidone* (vedremo). Sappiamo però con certezza come Fellini era arrivato all’acquedotto Felice, accampamento miserabile di tuguri spaventosi a soli otto minuti di tranvetto da Cinecittà, dove mai e poi mai gli uomini del cinematografo sarebbero giunti da soli senza la guida d’un Virgilio, d’un Caronte, d’uno sceriffo.

Era stato l’amico che Franco Rossi aveva barattato, con Federico Fellini, uno a uno, in cambio di Alberto Sordi: Pier Paolo Pasolini. Questi fu per Fellini qualcosa di ciò che Sergio Citti era per lui: lessico vivente, vocabolario aperto.

Anche se PPP incuteva paura a sua moglie, Fellini questo “amico” barattato e baraccato se lo tenne per anni a “doppiare”, su minute sottili di carta velina, in dialetto romanesco i suoi dialoghi. Accadde non poche volte, soprattutto nei primi tempi, che Fellini leggesse quei fogli battuti a macchina e portati anche all’ultimo momento sul set, li appallottolasse e li gettasse davanti a lui. Come se sentisse il bisogno di non dargli comunque troppa corda.

La trascrizione dei quattro animatissimi minuti della scena del “bidone immobiliare” all’acquedotto Felice poco o nulla contiene di “doppiaggio” in lingua borgatarata. Le battute sono affollatissime, ma stemperate nel colore, nelle inflessioni, nel turpiloquio.

Non si va oltre un castissimo: “Ma che è sto casino?”.

È un’altra scena di piena e di bolgia nel senso dantesco della parola, completamente costruita in sala di post-sincronizzazione.

Un altro step dell’escalation felliniana. Pentolone, polifonia, casino.

... Ci danno la casa – Sì, la casa! – La casa! – Da mo che ce’o dicono – Commendatò, io ho fatto la domanda da due anni! – Commendatò, so due mesi che ho fatto la domanda per la casa! – A chi’ a danno la casa? – Sto farabutto! – Commendatò, vorrei sapere che fine ha fatto la domanda mia! – Altrimenti passate col secondo gruppo! – E quando sarebbe per me? – Ada Colangeli? – Ragioniere, guardi un po’ Ada Colangeli? – Sì eccolo! – Guardi ragioniè, io gli avevo detto... – Novemila lire! – E Fiorelli Luigi? – Quando ha fatto la domanda?... E lei? – tre anni fa! – E lei? – Mario Bove, commendatò Bove! – E lei? – Calabrò Catena! – Ma l’ha fatta la domanda? – Sì, cinque mesi fa! – Ah, ecco! – Commendatò, io so due anni che ho fatto la domanda! – Ma che due anni e due anni! Tu ce l’avevi la casa e te la sei venduta! Questo non merita nessuna compassione! – Quella non era casa mia! – L’hai

venduta! – Non è vero! – Ma come non è vero?! Se te la rivendei a me la casa... – Ma questa è una sciocchezza! – Non dire niente! – Ma che è sto casino? – S'accomodi commendatò! – Chi è il primo? – Ernestina Giacotti! – So io commendatò, che Dio vi benedica! – Gianni Bevilacqua! – Eccomi qui! – 8500! – Aldo Neri! – Guarda! Metti una firma qui! – Calabrò Catenaanaa – 10500 – Fatemi passare...

Un'altra scena di piena è quella del santuario del Divino Amore in *Cabiria*. La folla di autentici pellegrini dilaga e tracima davanti a sei o sette cineprese (all'acquedotto Felice erano solo tre). La scena culmina in interni nel delirio parossistico dell'invocazione del miracolo, ma Fellini la arginò e la tamponò a monte, tagliando ad esempio tutte le inquadrature in cui comparivano latrine. (C'è traccia fotografica di questo lavoro di pulizia nel volume di Cappelli).

In quanto alle parolacce fu *La dolce vita* che rompe il tabù della parola puttana. “Donna di malaffare”, “peripatetica”, “sgualdrina”, “prostituta”: puttana mai. E i critici recensendo si adeguavano: Pietro Bianchi si rifugiava nella gentile espressione francese “filles de joie”.

Nella *Dolce vita* il numero delle scene con sonoro e dialoghi da aggiustare/ riscrivere/post-sincronizzare ex novo aumenta vertiginosamente. La conferenza stampa della diva, il prato del miracolo, il castello dei nobili, l'orgia. Un'ora e mezza di roba: mezzo film.

Tutto quel reparto della produzione andò rafforzato. Come rumorista d'emergenza per il grande suono che apre il film, l'elicottero, fu arruolato all'ultimo momento uno dei factotum più geniali di tutto l'entourage. Lo scenografo musicista inventore montatore attore Leo Catozzo, “l'uomo del sacco” e della “pressa Cabiria”. Un tuttofare ai limiti dell'inclassificabilità.

Fellini e Rossi, dopo le scene di “piena” affrontate nei film precedenti, sbarcano ad una nuova fase, quella della spericolata invenzione in sala di doppiaggio di “personaggi un po' inesistenti”. La definizione sfumata, eufemistica, autoironica, che non la dice davvero tutta, è di Rossi.

Il coraggio, la sfrontatezza i due li pescano nell'enorme, lussuosa potenza visiva del girato, dove Fellini oramai signoreggia maestoso. Quadri e visioni che autorizzano a dar la parola a cronisti col tramezzino in bocca, a pie donne col capo chino, a giovani nobilastrì con voce blesa uscente da armature medioevali o da maglioni di girocollo floscio.

È arrivato Elio Pandolfi, una vera voce del varietà, il primo di un mazzo di jolly jokers dal repertorio e dalle possibilità immense. Fu lui a inventare al doppiaggio personaggetti che non esistevano nella scena.

Ma solo “un po'”, precisa e attenua Franco Rossi.

Nel momento più critico della produzione del film, l'intesa e l'affiatamento della

coppia era giunto ad un tale livello di complicità ed automatismi che Fellini, pre-cettato su fronti più incandescenti (le tre ore, gli esercenti, la censura, la Roma nera...), gli mollò il doppiaggio per intere mezze giornate. Cosa che non aveva mai fatto.

Qualcosa del genere con lui, Franco Rossi, nella parte del regista nella merda e Mario Maldesi nel doppio ruolo del doppiatore capace autonomo risolutore provvidenziale e contemporaneamente dell'amico che ti guarda le spalle (anche per vedere se ci può aggiungere qualche battuta), accadrà nove anni dopo a Franco Rossi che al doppiaggio dell'*Odissea* rischiò di non tenere l'infernale ritmo di un'ora di film doppiato alla settimana.

Era cominciata l'era della messa in onda: era cambiato il modo di produzione. Rossi gira, Maldesi doppia, Rossi sente a casa dal televisore le colonne di Maldesi. Non proprio così, ma quasi.

Nel primo decennio in cui Federico e Franco andavano ognuno per la propria strada, c'è almeno ancora uno sketch che accomuna i due compari. Avevano entrambi un conto da saldare a via della Ferratella, con madama Anastasia, la censura.

Il complesso della schiava nubiana (episodio de *I complessi*) è la risposta di Age e Scarpelli e Rossi alle *Tentazioni del dottor Antonio*.

Il film di Fellini è sulla Dc di destra e il Vaticano, quello di Rossi sulla Dc di sinistra e gli enti petroliferi di stato.

Insieme raccontano quasi tutta l'Italia dei primi sessanta.

Capitolo sesto

Ettore Giannini

Subito un gialletto.

Nella scheda dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* dedicata al regista teatrale e cinematografico Ettore Giannini (Napoli, 5.X.1912), scheda siglata per quanto concerne l'attività cinematografica di Giannini da F.S., cioè Francesco Savio (Pavolini), autorità massima della materia. Autorità incontrastata perché F.S. fu il solo storico del cinema italiano che finché non si suicidò (dandone notizia egli stesso al *Messaggero* con un autonecrologio), tenne vivo con interviste, libri, – i fondamentali *Ma l'amore no*, e le 119 interviste radiofoniche agli uomini del cinema prebellico – filmografie, cicli televisivi, retrospettive, polemiche e quant'altro, l'interesse degli studi storici sul cosiddetto "cinema dei telefoni bianchi" in anni il cui solo occuparsene (o men

che mai sostenere semplicemente che Genina o Camerini furono “buoni” registi) era ritenuta cosa da tarati mentali o da incorreggibili reazionari.

Ora, sulla scheda di Savio su Giannini si legge “direttore dei dialoghi per *Addio, giovinezza* (1941), *Fra' Diavolo* (1942) e *Cielo sulla palude* (1949)”. La dizione è misteriosa: cosa significa “direttore dei dialoghi”? Dialogue coach di presa diretta? Adattatore ed addestratore degli attori sul set? Possibile forse per il film di Poggioli e per quello di Zampa? Ma per Genina, film girato in presa diretta e poi quasi tutto ridoppiato? Addetto speciale a Ines Orsini, la bambinella dodicenne che interpreta Maria Goretti?

Non citata la scheda dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* è rimaneggiata quarant'anni dopo da anonimo per il libro di Caprara su Giannini (Guida, Napoli, 1998). La dizione è corretta in “collaborò ai dialoghi”.

Vivono il film di Poggioli e quello di Zampa, sparisce il capolavoro di Genina. Tutte queste notizie, fornite con questa formula così enigmatica, non sono mai state incrociate con altre in alcun testo classico conosciuto a chi scrive.

Il maggior studioso di Genina, Sergio G. Germani, trasecola.

Cielo sulla palude fu girato nell'anno 1949: doveva esser pronto per l'Anno Santo e, infatti, Andreotti dixit, turbò Papa Pacelli nella visione privata con udienza a Genina (e Andreotti medesimo) a Castelgandolfo. Qualche contatto di Giannini con quel mondo cattolico dovette esserci stato, se nel maggio di quel 1949 Gian Luigi Rondi annuncia su “Il Tempo” che sta per iniziare la preparazione del film *Carosello napoletano* (notizia che ricavo dal volume di Caprara).

In quegli stessi mesi invece salterà il contatto con l'impresario londinese che deve tenere per un anno in cartellone *Neapolitan Carrousel*: entrerà nel pacchetto del musical di Giannini il più grande impresario dello spettacolo leggero italiano, Remigio Paone.

Qualche contatto con Genina dovette probabilmente esserci perché Savio non se lo può essere inventato: non era davvero il tipo. Caprara l'avrà forse espunto su richiesta e precisazione di Giannini. Ma non si poté trattare certo d'un ruolo tecnico da set (su cui Giannini era fortissimo), aiuto o assistente, perché il regista ha già un curriculum teatrale incredibile alle spalle, 37 anni e molto altro di meglio da fare. D'altronde il ruolo era copertissimo nel film sulla Goretti: Primo Zeglio, Fausto Tozzi (che doveva fare il vitellone piacione forse già ambiguo chiamato appunto, a causa sua, Fausto) e Siro Marcellini.

Di qualsiasi ipotesi di collaborazione abortita fra Genina e Giannini si sia dunque trattato (sceneggiatura, adattamento, addestramento, post-sincronizzazione?) il dato rilevante è che si stia parlando del sommo Genina, decano e maestro (di Camerini e Monicelli fra gli altri).

Nella sua misteriosa inconsistenza (o infondatezza, ancora non sappiamo) la pista Genina conferma che perfino nel mondo del cinematografo che Giannini abiurò da giovanissimo, e dove aveva fatto poco o niente, era considerato un “dotatissimo eclettico”.

Ettore Giannini infatti aveva lasciato il Centro Sperimentale per l'Accademia di Arte Drammatica, e a teatro gli addetti del primo dopoguerra lo collocarono fra i primi della classe, al fianco di Orazio Costa e di Luchino Visconti.

Rossellini, a conferma di quel suo misterioso giro cattolico, gli assegna la parte dell'intellettuale comunista in *Europa '51*. Il ruolo in origine era stato offerto a Visconti e dopo il suo rifiuto Rossellini aveva ripiegato sul “non meno noto” Giannini, il quale per Rossellini ultimerà l'edizione de *La macchina ammazzacattivi*.

Il personaggio di Andrea, il comunista di Rossellini, un ex innamorato della protagonista, è figura altamente tragica, ma non negativa.

Una bazzecola. Tutto il contrario dell'intellettuale marxista di 8½, una figurina da barzelletta, interpretato da Jean Rougeul doppiato da Alberto Bonucci e post-sincronizzato da E.G.

Dieci anni dopo *Fra' Diavolo*, Luigi Zampa dall'inchiesta/trattamento di Giannini sul processo Cutolo ricavava il copione di *Processo alla città*, fondando un filone del nostro cinema meridionale dove eccellerà l'ex aiuto di Visconti (e di Giannini) Francesco Rosi, che ho il sospetto che lasci il set di *Carosello napoletano* per quello di *Senso*. I due film sono prodotti dalla stessa società ed appaiono, oggettivamente, in competizione l'un l'altro già persino nell'accaparramento degli aiuti.

Sui motivi dell'abbandono di *Processo alla città* da parte di Giannini poco o nulla si sa. C'è certamente di mezzo Suso Cecchi D'Amico...

Ma Giannini è abituato a lavorare da solo o, al contrario di Fellini, con un minimo indispensabile di uomini. Peppino Marotta, che collabora ai dialoghi della versione cinematografica per la Lux Film del musical, lo ritrae in un modo letteralmente asfissiante.

Egli è autore (geniale, si badi) anche dell'aria che talvolta respira. Gradisce che gli si dia una mano, però dopo averla sostituita con la sua.

È un passaggio tratto da una recensione dell'“Europeo” che accoppia *Mezzogiorno di fuoco* e *Carosello napoletano*. Giudizio terribile e sinistramente profetico per un artista che (ma Giannini non lo sa ancora) sarà costretto non a “sostare” dieci anni come Franco Rossi, ma a guadagnarsi da vivere per tutto il resto della sua vita con “l'aria che si respira” mentre la battuta doppiata volteggia in attesa di atterrare su labbra aperte o socchiuse in ombra/penombra/luce, uno/due/tre.

Sul set Giannini è un uomo duro e un leader convincente. Dotato di enormi capacità tecniche e registiche, inesplica talvolta in qualche rigidità autolesionista.

L'aneddoto della macchia di zucchero filato narrato da Baccharini nella sezione delle "testimonianze" corrisponde perfettamente con una storiella dell'aiutoregista Giulio Questi dal volume di Caprara: il volo dall'alto con caduta in mare di uno scialle che costrinse a infiniti ciak su una scogliera in balia dei refoli con balzi prodezze e rischi di macchinisti, pescatori e tuffatori.

Ma cosa funzionò e cosa non funzionò nelle vicende di questo film in cui Giannini aveva investito quattro anni di lavoro e pianificato tutta la sua esistenza, rinunciando al teatro dove era affermato e richiestissimo, perfino alla Scala di Visconti dove nel 1952 aveva fatto un'ultima regia, niente meno che *Il ratto del serraglio* di Mozart con la Callas?

Non funzionò nulla e il destino fu baro.

Con l'equivoco fallimentare della mancata promozione del cinema italiano all'estero era nato in quegli anni uno dei più voraci carrozzoni dell'intera storia del nostro cinema, una certa Unitalia Film in cui aveva responsabilità anche Renato Gualino, figlio inadeguato del vecchio padrone della Lux, il celebre Riccardo. L'Unitalia prende in mano il film di Giannini e lo fa diventare un'opera istituzionale di vetrina rappresentanza e ambasceria. Tirato a lucido con un nuovo titolo internazionale, *Neapolitan Fantasy*, inaugura nell'ottobre del 1954 una settimana del cinema italiano al Tivoli di Londra con la regina, i ministri, le delegazioni, gli inni nazionali, le maggiorate, i fiori verdi bianchi e rossi di Sanremo e un ambasciatore di una famiglia di feluche e cineasti, Brosio.

Al film di Giannini vengono affidate due impossibili missioni ufficiali: far sorridere Elisabetta e fare infine pace vera con la perfida Albione.

Vent'anni dopo che la Nazionale di calcio di Vittorio Pozzo ha vinto la coppa Rimet. Dieci anni dopo la fine della guerra in cui gli inglesi ci hanno spezzato le reni. Sei anni dopo le Olimpiadi di Londra in cui i vincitori stracciarono e umiliarono i vinti, al punto che Andreotti dovette bloccare l'uscita in Italia del film ufficiale britannico sulla competizione, opera incredibilmente offensiva del nostro paese in cui il miglior piazzamento d'un atleta italiano era – sic – un 63esimo posto. Due anni dopo *I sette dell'Orsa maggiore* di Duilio Coletti in cui un gruppo di valorosi sommergibilisti italiani, a cavallo dei loro "maiali", avevano fatto saltare per aria nel porto di Alessandria la *Valiant* e la *Queen Elizabeth*.

Era giunto il momento di finirla: di voltare pagina.

Quell'Italian Week di Londra nell'autunno del '54, con la Lollo e le maggiorate

all'affiche, resta una delle pagine più pompose e ridicole del cinema pubblico nazionale: il cartellone della selezione ufficiale ha escluso il miglior cinema italiano che fu costretto a gran richiesta ad affittarsi una saletta in città.

Nonostante il film di Giannini si trovi nella parte sbagliata del cinema italiano, non mancarono naturalmente i fessi. Ci sono addirittura interrogazioni parlamentari che accusano il suo film di tutto ciò di cui era stato accusato da sempre il cinema neorealista. La denigrazione nazionale, la vecchia litania, “il mettere in rilievo gli aspetti deteriori”.

Giannini si sente all'altezza di Visconti e immagina che *Carosello napoletano* sarà collocato allo stesso livello di *Senso*. La Lux spedisce Giannini a Cannes e Visconti a Venezia. Dopo ci penserà l'Unitalia. Ma coi viscontiani il feeling è modesto. Oltretutto Giannini è sgraditissimo all'intelligenza omosessuale perché nel dopoguerra ha allestito un'operetta sul “terzo sesso”, gli “only men”: *Fior di Pisello* di tal Edouard Bourdet. Un cast memorabile con dentro, fra l'altro, la coppia Morelli-Stoppa ben presto viscontiani di ferro, Nino Besozzi, Dina Galli, Giuseppe Porelli, Elsa De Giorgi, Olga Villi, Franco Scandurra, Mario Pisu... Qualcuno se la lega al dito...

A Cannes, il critico dell'“Unità” Ugo Casiraghi non casca nella trappola della denigrazione, anzi chiude il pezzo sul Neorealismo.

È vero che nel film i passaggi delle scenografie ricostruite nel più ampio teatro di posa di Cinecittà, e gli scorci reali di Napoli e del golfo sono effettuati con abile virtuosismo, ma è anche vero che la stampa reazionaria francese nelle sue prime recensioni ha potuto scrivere che la miseria stessa di Napoli riveste un'elegante leggerezza. Diamo tuttavia atto a Giannini di aver avuto il coraggio di concludere il film, non con la spensieratezza e la fantasmagorica sagra di Piedigrotta, ma con una famiglia tipica napoletana, che rimane di disperati anche se canta. Il neorealismo s'è fatto sentire anche in un film di puro spettacolo.

Citare il neorealismo, anche per un film che presterebbe il fianco, sta ad una recensione de “l'Unità” come una benedizione urbi et orbi ad una omelia del Papa. Un viatico immenso.

A prescindere dalla musica e dalle canzoni, il film ha una colonna di voci “municipal-popolari” che si può benissimo definire gramsciana.

Come le note di più stornelli, le voci dei venditori ambulanti napoletani si librano nell'aria non appena il primo raggio di sole illumina la città.

È come una tipica sinfonia che spegne il silenzio della notte ed anticipa una giornata di rumoroso e intenso fervore di vita.

Ma in realtà il direttore di doppiaggio Giannini non le missa come in una sinfonia, le scandisce in un palinsesto che copre tutte le ore della giornata.

Alle prime luci dell'alba, il venditore di gelsi è già in strada e lancia la sua voce... e ogni ora della giornata, così come ogni stagione, ha la sua "voce" tipica di venditore ambulante.

E dopo la voce del venditore di gelsi, arriva quella del venditore di fiori, poi tocca a quella delle stuoine, dell'acqua annevata, dei polipi affogati, finché a notte chiude quella del venditore di cocomeri e fichi d'India.

Nanassel 'Tengo 'e confiette pe' chi fa 'ammore! Chi 'e vo' pruvà?!

Si aspetta solo un cast di interpreti.

Altri insinuano che, oltre a non stare né di qua né di là, cosa di per sé già poco buona e poco furba, il film è anche "troppo su": citazioni troppo colte, target troppo alto. Mentre Infascelli e Paoletta stanno inondando l'Italia con la formula della cavalcata di canzoni, le canzoni canzoni canzoni, a cui si aggiungeranno presto i sorrisi e la tivù.

Nel frattempo Ponti e De Laurentiis, dopo aver onestamente preso dalla Lux tutto ciò che potevano prendere, si squagliano mettendosi definitivamente in proprio. Resta l'*Unitalia* che non aveva mai venduto un metro di pellicola in vita sua. Figurarsi a piazzare un film che vuole misurarsi con gli americani su un terreno tipicamente loro, quello del musical: Giacomo Rondinella contro Gene Kelly, Maria Fiore contro Cyd Charisse.

La vedova di Ettore Giannini, la signora Anna, dice del velo di oblio calato sul film dall'avvocato Carlo Ponti. Sophia fa la modella per cartoline illustrate con ambizioni mal riposte: deve solo mostrare la dentelle. E le sue pose sono ritenute meno memorabili di quelle esplosive della Lollo nel famoso *Processo di Frine*. Un'altra battaglia persa nella "guerra dei seni". Ma persa molto probabilmente per colpa loro. Perché è possibile benissimo che colui che non riesce ancora ad essere il marito di Sophia, sia stato lui a non lasciarle levare la cammesella.

"E levat 'a cammesella!".

"A cammesella 'gnor nò 'gnor nò ..."

Quello che più indigna Ponti e la Loren sono già i titoli di testa, l'ordine rigorosamente alfabetico. Sophia sta addirittura sulla colonna di destra. Ne ha cinque davanti, fra cui ben tre signore: Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Yvette Chauviré, Maria Fiore, Nadia Gray, quella che si è presa e tolta la cammesella.

Insomma Giannini si era ritrovato solo e molto male accompagnato contro la peggiore delle accuse, avere sperperato per togliersi degli sfizi di avanguardia che avrebbe potuto benissimo togliersi in quei quattro anni di allestimento teatrale di quello stesso spettacolo.

Siccome le disgrazie non giungono mai sole, era arrivata poi la vicenda del Carosello della Rai. Era arrivata ed era finita in tribunale. Il maestro Raffaele Gervasio cede alla Radiotelevisione italiana musiche antiche che lui ha sì scritto e rielaborato, ma che erano state ritrovate da Giannini.

Dalla enorme, inimmaginabile, dilagante, ventennale popolarità di questo motivetto il regista napoletano non ricaverà né gloria né quattrini né riconoscenza.

La fortuna di questa sigla coincide con l'esplosione della tivù nel nostro paese e assomiglia a uno di quei crimini fondativi (tipo l'assassinio di Remo), che la leggenda pone alla base della nascita degli imperi. Ettore Giannini era d'altronde un uomo della EIAR. Nel 1938, a 26 anni, il suo radiodramma su Marconi *E un uomo vinse lo spazio* ebbe un successo enorme e fu radiotrasmesso – pare – anche in Francia, Svizzera, Cecoslovacchia e Brasile.

Noi non sappiamo se e quando un televisore entrò nella casa di Ettore e Anna Giannini, ma è difficile ipotizzare che l'ascolto di questi scatenanti siparietti mettesse il regista del migliore degli umori.

La beffa ha anche una coda, un bis, un “codino”. Un avanzo di quella musica che era avanzata per la sigla di Carosello, il maestro Gervasio non si sente di negarla al cognato di Luciano Emmer, Vittorio Carpignano della Recta Film.

Avevano bisogno di un giro un po' veloce, due squilli di tromba e una manciata di Golfo per la tiritera di un olio extra vergine ligure così buono che anche a Napoli ci si leccano i baffi “Se un buon vino fa sempre un buon sangue//tromba: pappa pappaaà//che miracoli fa l'olio Dante”. La serie di *Peppino cuoco sopraffino* fu infinita fino a che Peppino non divenne Pappagone e non fece altro che friggere...

È a causa di queste sigle, tormenti e motivetti che è legittimo ritenere che a Giannini sia venuto irrefrenabile di dire la sua per il finalissimo di 8½.

La testimonianza al proposito di sua moglie sembra chiara ed inequivocabile. Ne abbiamo già parlato.

Su una cruciale inquadratura di 8½, una come minimo, una, accetto scommesse. È il velario verticale bianco (il sipario che non si stanca mai di scattare tutte le sere che fanno Dio e la televisione) che si apre sulla rampa di eternit che sembra una scala della Wandissima e manda tutti in scena.

Mentre la voce del regista incalza le ombre “parlate, parlate fra di voi...”.

La vicenda del *Gattopardo* invece non è fondativa, ma affondativa. Con essa la Titanus va a picco. Fortuna che ci fu *Sodoma e Gomorra* e fu possibile dichiarare che era tutta colpa degli americani. Come talora accade di certe catastrofi, se ne sa poco. *Il Gattopardo* è l'unico gioiello di famiglia che non viene svenduto a Silvio Berlusconi nell'anno 1978. Lombardo si riserva per sé i diritti sine die e il silenzio anch'esso eterno per il torto portato al figlio dell'avvocato amico di suo padre.

La meccanica dell'esautorazione di Giannini e del passaggio del progetto al suo eterno rivale è oscura.

Vedremo...

A un certo punto sembra che il romanzo di Tomasi di Lampedusa debba finire in mano al letterato per eccellenza del cinema italiano, Mario Soldati, che ha appena fatto per la Titanus un film letterario di successo, *Policarpo ufficiale di scrittura*. Ma il torinese ha scoperto anche lui la televisione: preferisce scendere il Po sino a Comacchio facendo tappa in trattorie dove si mangia bene e paga il conto la Rai.

Così all'alba dei cinquant'anni, crollati i suoi progetti e i suoi sogni, cornuto e mazziato, Ettore Giannini non prova nemmeno a tornare all'antico amore, cambia direttamente lavoro. Diventa adattatore e direttore di doppiaggio. O intensifica questa sua attività fino ad allora molto secondaria e praticamente segreta di cui in nessun libro sul doppiaggio rimane traccia.

Noi non sappiamo (almeno non lo so io mentre scrivo) il momento esatto in cui iniziò questa sua seconda vita. O l'aveva iniziata in sordina parallelamente molti anni prima, come lascerebbe sospettare la scheda sibillina di Francesco Savio?

Di quanti e quali film, ammesso che ci siano stati, dicesse il doppiaggio prima di 8½?

Sono davvero troppe, giunti a questo punto, le cose che non si sanno. E perciò, a malincuore, mi decido ad una telefonata che so che non potrà che essere l'ultima, alla signora Giannini. A malincuore, perché la signora tre mesi fa aveva cortesemente accettato di trattenersi a lungo al telefono. Era stata precisissima ma aveva parlato mal volentieri e quasi con reticenza di quel pezzo della vita del marito che erano state le direzioni di doppiaggio, come se già soltanto l'accennarne fosse una diminutio, una replica di vecchie sofferenze.

La chiamo.

Genina, Maria Goretti, *Cielo sulla palude*...? Che anno era? Il 1949? Sì, era possibile...

Quando iniziò a doppiare mio marito? Così al volo, non le so rispondere, però ricordo uno dei suoi primi doppiaggi. Fu *La perla* (ndr di Emilio Fernandez, 1947), un film messicano. La storia di una donna bellissima: Ettore era incantato dal fascino di quell'attrice.

La sua dichiarazione di gelosia retrospettiva verso Maria Elena Marqués, la “perla” di quel film del '47 di Fernandez e Steinbeck e Figueroa non lascia più dubbi di cronologia... Giannini doveva aver incominciato a fare delle direzioni di doppiaggio in tempi remotissimi, ma probabilmente non ci teneva a farlo sapere troppo in giro e certamente accettava solo dei Film d'Arte, opere come quelle di Genina o di Fernandez, in cui si riconosceva.

A Federico Fellini in quel tempo un adattatore e postsincronizzatore serve. Ha perso per strada Franco Rossi, uomo di moviola. Fellini ha bisogno: Pinelli e Flaiano non sono uomini di moviola.

Perché la moviola ce l'ha solo il cinema. La moviola è lo strumento di differenza fra il cinema, il teatro e la letteratura. Age, Scarpelli e Sonogo stanno in moviola e prendono a martellate le battute, le tirano come elastici per infilarle in bocca agli attori e spuntare gli spigoli alle parole.

Giannini non usa il martello: canta. Dice di lui Sandro Bolchi: “Ha cuore, spiega la battuta, la vive, si entusiasma, pare quasi che la canti”.

Fra i beni rimasti a Ettore Giannini c'è la storia della sua vita, i suoi spettacoli, l'amore ricambiato per gli attori. Per Fellini convocherà attori e adatterà.

Molti degli attori dei doppiaggi diretti da Giannini per FF erano stati attori già suoi. Bonucci, la voce del meraviglioso e stronzissimo marxista apocalittico che il protagonista di *8½* sogna di impiccare incappucciato (anche se Fellini non ha davvero bisogno di Giannini per scoprirlo), era stato in *Carosello napoletano*. Primo cognome di quell'ordine alfabetico che tanto era stato sul gozzo a Ponti e alla Loren.

Ma nel cinema e al doppiaggio spesso giova pensarla allo stesso modo in due.

Croccolo, vecchia fissazione di Fellini è una proposta del suo nuovo direttore di doppiaggio. Giannini non l'aveva avuto e forse non se l'era potuto permettere ai tempi di *Carosello Napoletano* quando Croccolo faceva Pinozzo o Gondrano (nome felliniano) il maggiordomo di Totò, ed era il mamo più giovane e più richiesto.

Qui fa il produttore cinematografico del film di psicofantascienza che dirà la battuta “io non sono il Pulcinella del cinema italiano”. Poi si lascia scappare un mezzo paragone fra l'astronave e l'arca di Noè, una battuta biblica che ci aiuta a capire che Fellini, Pinelli e Flaiano han pensato a De Laurentiis. Dino in quel periodo stava iniziando a far circolare la leggenda di aver trovato in una notte insonne sul comodino del letto di una stanza d'un grande albergo della lontana America una Bibbia, e di essere partito da lì, da quella Bibbia nemmeno acquistata, per una epocale riflessione di marketing. Nel copione ci avevano pensato già battezzando il personaggio del produttore come ingegner Pace. Ovverossia con la metà di *Guerra e pace*, il grande kolossal di DDL: Guerra e Pace/Ponti e De Laurentiis/Stanlio e Ollio...

Sono quei giochini, quelle strizzatine d'occhio con cui si trastullano gli sceneggiatori nei pomeriggi meno ispirati. Ma Pace vuol forse dire anche qualcosa sul carattere procelloso (refuso: porcelloso) del produttore. Vuol dire “abbiamo scherzato, mettiamoci d'accordo, vogliamoci bene” (come poi avvenne alla fine della terza settimana di lavorazione della *Strada* quando Ponti e De Laurentiis dovettero infine rassegnarsi ad accettare Giulietta Masina protagonista).

Nella versione originale della sceneggiatura di $8\frac{1}{2}$ l'identificazione con De Laurentiis era ancora più accentuata da un dettaglio assente nel film: “l'attore americano”, una fissa di Dino, “il più americano degli americani degli americani”.

Siamo al sottofinale. Leggiamo.

Il primo a farsi incontro a Guido è l'ing. Pace trionfante, il quale trascina dietro, sottobraccio, l'attore americano che dovrà impersonare il protagonista; lo ha già fatto truccare, per aumentare la suggestione reclamistica della conferenza stampa...

L'attore americano al guinzaglio si riferisce invece a quando non ci si mise d'accordo e pace non fu fatta. Perché per *La dolce vita* Dino si era impuntato: “O Paul Newman o niente”. E niente fu: perse il film.

È una voce quella che Croccolo dà a Guido Alberti/ing. Pace/Dino De Laurentiis, fatta per andar sopra, andar sopra comunque a chiunque che intanto chisseneffrega, i soldi sono i miei. Anche quando dice “invitante” (tipico aggettivo esortativo felliniano: lo si sente nei provini finti del finto film) “Guido, fai sentire la tua voce...”.

Battuta che è la versione in lingua di salamelecco spazientito del cenno al compagno di leggìo in ritardo di qualche pelo sull'attacco. “Dai, parti!”.

Croccolo e Mastroianni doppiarono fianco a fianco per amalgamarsi e missarsi meglio, per far salire Croccolo “n goppa a Mastroianni”. Piccoli fantastici accavalamenti naturali, come a doppiar separati non si può.

E poi Croccolo regala al personaggio questa sua mezza laurea in medicina, l'autorevolezza di questi suoi studi giovanili traditi ed abbandonati perché maiora premunt, questa gran voglia di voli pindarici, questo bisogno di Arte Vera.

Ettore Giannini al contrario del produttore doppiato da Croccolo, adora Pulcinella. In un quadro del suo film aveva fatto morire in scena sulle assi del San Carlo il più grande degli interpreti di Pulcinella, Antonio Petito. L'aveva fatto morire lasciando in dote al figlio la sua maschera nera, garanzia dell'immortalità del citrullo di Acerra. Anche la Cortese, intima sia di Fellini che della Masina, era stata attrice di Giannini nel primo pionieristico O'Neill italiano, *Uno strano interludio*, con la Pagnani, Carlo Ninchi e Rossano Brazzi.

E con Randone aveva fatto *Il voto* da Corrado Alvaro.

Ritornando a *8½* c'è una scena, molto contrappuntata di musica, in cui la ritmica di Giannini può aver aiutato molto. È la scena dell'harem che Fellini – ricordate le galline di Peppino e di Pandolfi? – ha girato come se fosse in un pollaio e vestendo anche una delle ragazze, la soubrette Jacqueline Bonbòn, come un gigantesco spaventoso pollastrone già alla Mel Brooks. Fellini chiede improvvisate gallinesche girate e becchettate inconsulte alle sue attrici. Una prossemica ideale al dub, che consente ogni tipo di taglio e di strillo, di coccodè e di chicchirichì. E dato che bisogna aiutare lo spettatore ad entrare nel regno del sogno e della fantasia, si missa tutto con uno scatenato medley di temi, motivetti e contrappunti come Rota non aveva fatto mai.

Leggende, testimoni, battutacce vogliono Ettore Giannini scorbutico impervio ostico. Ma non dovette esser facile per quest'uomo che doveva aver sudato le sette camicie dell'anima sua sotto un cielo di megawatt per girare con emulsioni sconosciute come il Pathécolor, partecipare dieci anni dopo, ma come generico non parlante, al debutto di FF nel colore. Esperimenti calcolatissimi in un supermarket di tinte già di plastica e polimeriche.

O esser costretto dal lavoro in moviola a tornare ritornare e ritornare ancora al teatro numero 5 dieci, quindici anni dopo il film della sua vita.

Perché *Giulietta*, *Toby Dammit* e il *Satyricon* costrinsero Giannini a tornare con la moviola dove non sarebbe mai più tornato con cinepresa e carrello, dove Mario Chiari aveva lavorato mesi e mesi per ricostruire in scala 1:1 il bordo marinaro di santa Lucia, e poi via Toledo con il famoso caffè Gambrinus e il ponte di Chiaia. E il San Carlino.

Per non dire dell'effetto che avrà fatto a Giannini il trionfo moscovita di *8½* grazie alla forte iniziativa politica del compagno Amidei, su Gerasimov e addirittura su Kruscev. Anche *Carosello napoletano* era stato proiettato ai russi, primo film italiano portato laggiù dallo Stato e non dal Partito. Avevano riso molto quando il carretto delle arance si era rovesciato nel vicolo, ma il film non se l'erano accattato. Per amore della verità, bisogna aggiungere che si erano guardati bene dal comprare anche l'ultraborghese *8½*.

Nel film c'è una scena diversa da tutte le altre scene di tutti i film di Fellini. Una classica sequenza da metter dentro al catalogo delle scene che han segnato una tappa, di modifica/evoluzione della prassi felliniana di post-sinc.

È il sottofinale con Mastroianni e la Cardinale, la quale è improvvisamente ed inaspettatamente diventata un'attrice che di nome fa proprio Claudia e che sentiamo finalmente parlare con la sua vera voce (cfr. la testimonianza di Malesi).

È una scena paracadute. Una scena di attaccatutto in cui si deve poter riattaccare il vaso rotto, il film destrutturato, o più semplicemente il film montato e finito. Aggiungendo quel che manca e modificando quanto serve. Ci sono due personaggi in una macchina nella notte fonda di un teatrino di posa svincolati da ogni scenografia e a cui si debba all'ultimo turno di doppiaggio poter mettere in bocca di tutto.

L'attore che fa il regista (e che al contrario di lei continua ad avere un nome finto) spiega il film che si starebbe dunque per cominciare a girare.

La scena del copione originale era molto diversa. Più di azione e meno di parola. Il regista e l'attrice, lui e lei, si mettevano a girovagare in macchina nella notte di un paese antico che si chiama Filacciano alla ricerca dell' "altra", la giovane senza nome, "la ragazza della fonte" emblema di purezza e trasparenza oligominerale.

Essendo diventata scena verbale, attaccatutto, ultrapost-sincronizzabile è rimasto solo il regista col nome finto che spiega il film alla sua attrice col nome vero.

Sono alcune tirate fitte fitte, filmate tac-tac, a campo/controcampo con qualche stacchetto di profilo su di lei.

L'attrice che fa l'attrice ha in controcampo solo bisbigli da passerotto.

"E poi?"

"E poi?"

"E poi?"

E lui? Lo ricordate il codice Un/Due/Tre, quello rivelato da Peppino Rotunno a Franco Rossi? Come tutti i codici che si rispettino anche questo Rossi/Rotunno necessita di un nome di battaglia: lo chiameremo codice "free lips", labbra libere, cioè buio pesto.

Mastroianni/Guido Anselmi ha la fronte in ombra nera. Una bandiera di luce gli taglia il volto e sulle sue labbra è calata una pece che permetterà di fargli dire qualunque cosa.

Eppure, nonostante Fefè abbia inventato i suoi trucchi e imparato le sue contro-mosse, non è difficile immaginarlo a baruffare con Giannini perché esagera, vuol far dire troppo.

E non si tratta solo di questa scena, ma di una tendenza che emerge in tutto il Fellini di quel periodo.

I suoi personaggi di questi anni viaggiano ad una media di battute di due volte/due volte e mezzo al loro labiale: in questa scena la media sale vertiginosamente.

Sono le prime avvisaglie di un nuovo Fellini che si prepara, dove la narrazione sarà meno romanzesca e dove i dialoghi si allungheranno come il sole di primavera.

Nel caso di $8\frac{1}{2}$ bisogna mettere in conto la materia del racconto. *La dolce vita* era stato un film molto più sparpagliato ed interclassista. $8\frac{1}{2}$ è il primo film di Fellini in

cui i personaggi sono quasi totalmente degli intellettuali o pseudo tali.

E la principale attività degli intellettuali è parlare parlare parlare...

Personaggi che parafrasando il protagonista il quale dichiara "Non ho niente da dire, ma lo voglio dire lo stesso" potrebbero sbandierare questo motto: "Le mie labbra sono chiuse, ma voglio parlare lo stesso".

Per questo i dervisci hanno otturato il settimo foro del loro flauto, quello che simbolizza il settimo dei buchi della testa, la cavità orale, perché da quel buco si possono generare i disastri maggiori.

I conflitti fra Fellini e Giannini dovettero essere tosti anche a causa della totale divaricazione dei caratteri, ma se Fellini lo confermò per il film successivo e poi ancora per altri due, qualcosa voleva pur dire.

Ettore Giannini sarà confermato sul campo pure dal produttore con cui FF comincerà a lavorare nella seconda metà dei '60 dopo la rottura con Rizzoli e la Cineriz: la Pea di Alberto Grimaldi che si terrà il post-sincronizzatore Giannini stretto stretto, offrendogli un sacco di film ricchi e di autori importanti.

Ogni tanto fra un film e l'altro, Giannini spariva e per lunghi intervalli. Nessuno sapeva più nulla di lui, tanto che gli amici e i colleghi lo chiamavano "l'esule", "il nostro Carlo Alberto". Poi ritornava e riprendeva la sua attività. Una volta spiegò così al suo amico Osvaldo Guerrieri una assenza particolarmente prolungata: "il mio astensionismo non era affatto una protesta nervosa, e neanche la solita protesta del meridionale querulo che si sente incompreso. Semplicemente non c'era niente che mi invogliasse di nuovo al lavoro".

Tra queste demotivazioni e fughe affiorano pulsioni di morte.

Giannini, per consolare la moglie, non trova nulla di meglio da dirle che è stato meglio così. Che se avesse girato il *Gattopardo* sarebbe sicuramente morto sul set. E forse ci avrebbe tenuto a morire in scena come Molière, come Petito, come certi giganti del Teatro. Eroicamente. Non alla vigliacca sotto un tavolino, come quel bluff vivente di Guido Anselmi con quel buchetto ridicolo alla tempia e quel rivolo di sangue secco disegnato dal truccatore che, se l'attore si distrae e si gratta, sparisce subito.

Era accaduto. Sta nelle teche Rai

Il film di Fellini dopo *8½* ha problemi di fondo delicati.

Primo: la signora.

La dolce vita e il suo cancan hanno registrato una vita di separazione consensuale di fatto. Con grande intelligenza e amorosa prudenza Giulietta si è tenuta alla larga.

Ha governato tutto a modo suo: per molti è lei la vite che tiene assieme tutto l'ingranaggio Fellini.

8½ era stato la radiografia strepitosa di una guerriglia coniugale in cui uno dei due, il più forte ma il meno resistente, inscena qualcosa di non troppo dissimile dai suoi privatissimi casi. La sinergia delle testate più popolari di Rizzoli arroventano queste finte soffiate che Fellini sembra far filtrare su se stesso. Anche se poi quasi nessuno crede veramente che FF sia così sfrontato e impunito. Non avevano ancora visto niente.

Fra i grandi insegnamenti che il riminese ha ereditato da Roberto Rossellini, suo primo *donneur de leçons*, suo *baedeker* di vita pratica di base (donne, soldi, automobili, vestiti) è la convinzione che "l'autorità familiare e sentimentale, l'autorità del padre, del padre, del marito, del compagno, dell'amante è superiore all'autorità del regista". Persino l'autorità di un marito fedigrafo notorio. E che sia quindi saggio mitigare disciplinare e autoridurre questo eccesso di autorità naturale con figure intermedie tecnicamente credibili. Anche un direttore di doppiaggio può fungere da cuscinetto. Il problema finora era stato risolto dalla figura di un "amico di famiglia", Franco Rossi. Perso cammin facendo l'amico, la questione si riproponeva con prepotenza.

Il tutto in uno scenario privato e pubblico, di azzardo totale perché, a fianco della moglie, il regista aveva commesso l'imperdonabile leggerezza di scritturare anche l'amante. Mossa assolutamente non contemplata nel manuale coniugale di scacchi di Rossellini.

Di più.

Di far vertere alcuni casi del copione proprio su un *ménage à trois*.

Una mossa mediatica talmente inedita impudica e folle da diventare il più spiazzante degli alibi.

Come racconta nel *Malloppo*, Marcello Marchesi, uno che la chiusura lampo ce l'aveva per davvero, Fellini era diventato uno specialista di questi "finti karakiri con fuori frattaglie e pezzi grossi... Appena vede un giornalista si apre tutto. Mostra tutto. Ma non si squarta. No. Ha la chiusura lampo. Dopo richiude subito. Per la prossima volta".

Puro Cronenberg.

Queste arditezze esistenziali naturalmente disseminarono il cantiere di quel film di Federico Fellini, *Giulietta degli spiriti*, di ordigni. Autentiche mine. Dopo un inevitabile armistizio patteggiato per le riprese, senza il quale il film sarebbe saltato per aria subito senza partire mai, giunti all'edizione l'elemento più fragile del trio, manomise il timer e fece deflagrare il congegno. Risse in cui la fase del doppiaggio divenne un'arma atomica di ricatto (vedremo).

Anche per tutte queste cose sopra dette a Fellini fu particolarmente utile avere vicino a sé un compartimento stagno. Non un compagno di merende birichine, ma quel monogamo napoletano cupo, semidepresso, grande faticatore, con gli occhiacci sempre al sinc. Un perfetto estraneo dal carattere gli usi i costumi i modi le frequentazioni e gli orari totalmente lontani dai suoi. Anche se già Franco Rossi aveva una concezione del cinema molto meno conviviale ed esuberante di quella di Federico.

Un uomo soprattutto, ecco Giannini, che non aveva nessuna voglia di ridere. L'epiteto più benevolo è del dolcissimo Elio Pandolfi: "Giannini? Scusate, ma una pizza d'uomo".

Perché lo spunto primigenio di *Giulietta degli spiriti*, film domestico inventato intra moenia (come un "turtlèn", un tortellino, disse Sonogo) è questo: un desiderio di sorridere senza invece assolutamente, guail, lasciarsi scappare un fiotto di risate. E quindi ci vuole un sorriso preventivo, un po' esagerato. Avete presente la dentiera del marito di Giulietta nel film, Mario Pisu (già "Fior di pisello" oltre che già "Mezzabotta"), una chiostra con più denti e più bianchi di quella di Dapporto?

Che cos'era successo?

Durante uno di questi viaggi dell'Unitalia in Brasile a fianco di Sordi ma senza Fellini (e con Sonogo, il cervello di Sordi, che se la squagliò in men che non si dica), la Masina in fuga prudente o in vacanza intelligente fece degli incontri. Gli incontri producono le voci. E come diceva Marcello Marchesi, "Santa Giovanna sentiva le voci, fra' Galdino sentiva le noci".

Era uno di quei viaggi che, sin dai tempi di Londra, della regina Elisabetta e dell'Italian Film Week, servivano a tutto meno che a vendere dei film. Però – si diceva – gli antichi emigranti e i loro figli volevano, ritrovavano l'Italia. O almeno quell'immagine della patria lontana che loro, gli ex emigranti, sognavano: Nini Panpàn, Silvanella in carne e ossa.

Un tour di questo tipo, "a magna e beve" più un paio di canzoni scelte tra le più intramontabili di *Carosello napoletano* è descritto strepitosamente da Dino Risi nella prima mezzora del film *Il gaucho...*

Come l'eroina di *Ho camminato con uno zombie*, la Masina, incontra la macumba. Tornata a casa, con la Bettoja e le altre, tutte concentratissime, comincia la danza delle voci sui tavolini di casa più bisognosi di zeppa.

Fellini assiste in un angolo, con Sonogo, Tognazzi e tutta una banda di ciniconi del loro stampo. Per non farsi scacciare, si danno dei grandi pizzicotti, come le spalle di improvvisatori irresistibili. Hanno solennemente promesso, forse giurato, che non si lasceranno scappare manco una mezza risata.

Sonego narra che una volta fece la sua apparizione, vocale naturalmente, una vecchia fidanzata di un importante faraone. E giù incontenibili risatacce.

Però il regista, lo sceneggiatore, il grande attore, i ciniconi, i miscredenti furono cacciati. Il regista, che in casa sua doveva comunque esser prima o poi riammesso, decise di farci sopra un film.

Se fosse venuta prima la macumba o l'amante, era questione secondaria. Come fra l'uovo e la gallina.

L'importante era che l'esperto di post-sincronizzazione, il datore di voci di Fellini, fosse uno che non c'entrava niente, lontano le mille miglia dalla famiglia, dai suoi segreti, dai suoi drammi, dai suoi inferni, dai suoi eroismi, dai suoi tavolini basculanti, dalle sue uscite sui settimanali popolari del gruppo Rizzoli. Un uomo che non si sarebbe in ogni caso mai messo a ridere: Ettore Giannini.

C'è bisogno fin da subito, a tavolino non ballante, in sceneggiatura, di ipotizzare e inventare delle voci. Voci magari del tempo di Ramsete II, ultrasecolari, metapsichiche, di mummia e diapiro. Senza sesso o con tutti e due i sessi assieme: eunuchi ed ermafroditi.

E quando servono voci così c'è il rischio forte di esagerare. Oppure, al contrario, di non farcela già al casting. Perché tutte le voci "vanno tenute allo stesso livello", sennò ci sono i gradini, sennò si svacca.

E allora quale miglior soluzione per "tenere tutti allo stesso livello" che far fare tutte le voci sempre agli stessi, i jolly, gli stregoni, le voci del varietà?

E così dopo Carlo Croccolo, Ettore Giannini ha il piacere d'incontrare un altro suo brillantissimo concittadino, un napoletanuzzo superstiziosissimo con vent'anni meno di lui e la maglia della salute, Alighiero Noschese. È un personaggio di tipo totalmente nuovo. Un marziano. Un figlio degenerare del teleschermo. Ai tempi della radio ci si stupiva che Tognazzi riuscisse a far così bene "la voce da santo raffreddato" di Ruggero Ruggeri e quella "da vecchia portinaia" di Antonio Gandusio senza averli mai visti in faccia. Noschese ora può imitare tutti e nessuno si deve più stupire.

Infine, per finirla con *Giulietta degli spiriti*, ancora un problema che si ripresenta a Giannini sotto forma di beffa, contrappasso, pernacchio addirittura. I numeri.

I numeri non sono soltanto un abile stratagemma in sede di riprese: fanno parte integrante di una tradizione comica marcaureliana. Questi umoristi avevano applicato agli incroci e agli scherzi anche fra i numeri e le parole quelle stesse regolette di scambio che Fellini usava con le vocali e le rime (Carlotta e la bicicletta, Anita e la spremita) ricavandone dei piccoli fuochi d'artificio.



Basta guardare una foto (che qui riproduciamo) da un film di Macario del '40, *Non me lo dire* di Mattoli, dove il comico torinese esibisce come pettorina da podista, anziché un paio di numeri, la scritta Non toccate la frutta. È una gag segnalata da Angelo Olivieri in un bel libro di vent'anni fa edito da Dedalo, *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal Marc'Aurelio allo schermo*. Fellini è ancora un "negro" da 150 lire a battuta: c'è ma non compare né sul set a Tirrenia né sui titoli accanto a Mattoli, Metz, Marchesi e Steno. Ma lo stile è quello.

Imparerà presto a sguazzare coi numeri sul set, come fanno i parolieri delle canzonette. Nel film della Masina (e della Milo) di numeri c'è n'è un fottio. Anche in scene madri come quella della pineta e dell'ascensore arboreo. Le due donne del film (e del regista) sono l'una vicina all'altra. La moglie scaraventerebbe volentieri l'altra giù dai venti metri di quel pino secolare. Il regista non può fare altro che prendere tempo. Siamo in totale e fa recitare i numeri. Poi ci penserà: una cosa alla volta.

Ma i numeri per quel direttore del doppiaggio sono un po' come la corda in casa dell'impiccato. A Napoli sono una cosa molto seria, e Giannini nel suo film aveva fatto dire a Paolo Stoppa questa amarissima constatazione. "A Napoli qualunque fatto bello o brutto, diventa un numero che viene giocato per settimane con una speranza che non si arrende".

Dall'autore che ha scritto una battuta sulla storia della sua città come questa che abbiamo appena letto, voi vi aspettate che si compri un ambo da Wanna Marchi? Io no.

Perché giunti a questo punto, dobbiamo andare a leggerci le dichiarazioni di Suso Cecchi D'Amico sul rapporto fra Giannini e i numeri. È un'occasione per cercare di far luce anche sulle misteriose vicende del *Gattopardo*.

È il famoso racconto che ha fatto imbufalire la vedova di Ettore Giannini, offesa da sempre dai fatti e dal 1996 (anno di uscita delle memorie di Suso) anche dal “modo”, per dirla con padre Dante.

La censura di quei tempi era molto forte e veniva applicata anche preventivamente. Gli accordi per il film erano già stati presi: lo produceva la Lux e doveva avere un cast importante di attori francesi e italiani, quando Gualino ci chiamò e disse che non se ne faceva più niente. Fuori dai denti ammise di non volere fastidi col governo. Ai tempi del fascismo lui era stato al confino: si era poi ricostruito una buona fortuna, ma agiva con maggiore cautela di una volta. Il ministero democristiano aveva bocciato il nostro progetto, sostenendo che era una vera e propria campagna per il divorzio. Luchino sospettò che in realtà Gualino non volesse lavorare con lui per paura dei costi troppo alti.

Una paura peraltro giustificata.

Sì ma Luchino è poi sempre risultato un affare per tutti. Basta pensare ai soldi che ha fatto *Il Gattopardo*. Certo richiedeva un certo investimento, ma sono i film di qualità quelli che rendono. Gualino negò che fosse un timore economico a dettare la sua decisione e rilanciò, dicendo che se entro ventiquattr'ore gli avessimo portato un progetto valido, lui sarebbe partito immediatamente. Era uscita allora una raccolta di racconti di Boito curata da Bassani che avevo letto proprio in quei giorni, trovando *Senso* antipatico, ma assai intrigante. Lo sottoposi a Luchino, che si entusiasmo. Senza perdere un'ora andammo a scoprire se Gualino diceva la verità.

E Gualino disse di sì.

Chiese soltanto di cambiare il titolo, che finì poi col rimanere quello originale. Ne proponemmo parecchi, tipo *Temporale d'estate* e altri. Incominciammo subito a lavorarci sopra. Il film è assai diverso dalla novella, anche se non sembra. Qui si aprirebbe un discorso un po' complicato sul criterio con cui per immagini si possa dare il sapore, l'ambiente e gli elementi che ti hanno colpito in un testo, senza riprodurre una sorta di illustrazione, come si fa per i fumetti. Per *Senso*, pur differenziandosi parecchio, l'opera cinematografica rispecchia quella letteraria. Più de *Lo straniero*, dal romanzo di Camus, dove eravamo stati obbligati ad attenerci nel dettaglio al libro. Nel *Gattopardo* per essere fedeli tagliamo tutta la parte finale del romanzo.

Come mai Visconti decise di fare *Il Gattopardo*?

Goffredo Lombardo – la Titanus – ne aveva comprato i diritti e aveva commissionato il film ad Ettore Giannini, che era un regista molto importante, di grandissimo talento, che si è in qualche modo suicidato professionalmente a causa della rivalità con Luchino e Strehler. Giannini non era da meno di nessuno dei due, ma era un nevrotico. Quando l'impresa alla quale si era dedicato stava

per decollare, cercava con tutte le sue forze di dimostrare che non era realizzabile. La competizione, anziché spronarlo, lo distrusse. Del *Gattopardo* lui aveva fatto una riduzione libera, una sorta di fantasia siciliana, com'era stato il suo *Carosello napoletano*, mentre Lombardo desiderava un lavoro che rispecchiasse il libro, che aveva gran successo anche all'estero, e aveva già trattato il film con la Fox. Giannini si impuntò e allora il suo contratto fu onorato, ma il film fu offerto a Visconti che lo accettò. Fu quella la fine della mia amicizia con Giannini, che stimavo molto, e insieme al quale avevo lavorato con entusiasmo. Mi scrisse una lettera dicendo che avevo tramato per consegnare la sua testa, la testa di San Giovanni su un piatto d'argento, all'avversario. Io gli risposi e poi non ci salutammo più. D'altra parte con lui ci voleva una pazienza infinita. Già era stato difficile superare la tragedia del lotto.

Giocavate al lotto?

Successe ai tempi in cui abitavo in via Cantore. Mi pare che con Giannini stessimo lavorando a *Processo alla città*. Era ancora l'epoca in cui a Roma non c'era la luce, che per tanto tempo dopo la guerra venne distribuita a turni e orari stabiliti. Per salire a casa dovevo fare sette piani di scale e un giorno, salendoli assieme a lui, trovai su uno scalino non ricordo più se tre o quattro numeri della tombola. Pensai che li avessero persi i miei figli andando a giocare con i bambini dei vicini, i Tani, e li raccolsi. Entrati a casa li appoggiai sul tavolino e incominciammo a parlare del nostro lavoro. Vedevo che Giannini era un po' distratto, ma non ci feci troppo caso. Finché d'improvviso mi disse: "Devi dirmelo sinceramente. Ti dispiace se li giochi?". Non capii subito a che cosa si riferisse. Gli risposi che mi faceva un gran piacere e che li avrei giocati anche io. Eravamo sempre tutti a caccia di soldi. Mi spiegò allora che i numeri erano legati a me, e che bisognava almeno giocarli tre volte. Era napoletano, quindi esperto del settore. Accadde che io li giocai la prima volta, li giocai la seconda, sempre nel modo più cretino, come ebbe a chiarirmi lui quando si arrabiò tanto, e la terza volta me ne scordai. La quarta settimana mi trovavo per caso a Napoli e accorgendomi di aver saltato un turno, li andai a giocare. I numeri uscirono e io, esaltata, mi precipitai a telefonare a Giannini. "Hai visto?", gli chiesi con entusiasmo. Sento di là un silenzio tragico, finché freddamente mi dice: "Sei falsa. Ti avevo detto che i numeri erano legati a te. Perché li hai giocati alla quarta settimana?". "Perché la settimana scorsa me ne sono dimenticata". Aveva ragione. Ma io ero sincera, non ci avevo pensato. Ne fece un dramma senza precedenti. Conobbi lo sdegno, il vero sdegno.

Ma che cosa pensava?

Che, dal momento che lui giocava quei numeri contemporaneamente a me, io non lo avessi consultato di proposito. Fu molto difficile convincerlo della mia buona fede, anche se andavo a ripetergli che se avessi voluto imbrogliarlo non gli avrei mai telefonato al momento della vittoria. Tra l'altro, visto che avevo giocato nel peggiore dei modi su tutte le ruote, aggiungendo un numero perché non ero sicura di ricordarli giusti, ne ricavai una sciocchezza, che ricordo andai a riscuotere con Antonioni, col quale stavo lavorando alla *Signora senza camelie*. Il fatto che avessi giocato da incompetente non fece che accrescere il rancore di Giannini. Dopo le storie del *Gattopardo* non ci siamo incontrati più, neanche per caso. Era una persona che per anni è venuta in casa nostra quasi tutti i giorni.

(Suso Cecchi D'Amico, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico*, Garzanti, Milano, 1996, pagg. 106-109)

Come avete letto, Giannini (“napoletano e quindi esperto”) vi è ritratto come un incontenibile fanatico del lotto, seguace dei suoi dettami più arcani (le tre settimane caparbie, il legame forzoso con la persona che ha “portato” i numeri, in quel caso lei, Suso Cecchi D’Amico).

E di nuovo, nulla è più vero ed Ettore Giannini ci riappare come tutto il contrario di un direttore di doppiaggio costretto dal suo mestiere e dai suoi occhiacci a credere solo alle parole e al numero delle sillabe. Il contrario della poetica del sotto finale del suo film: i Numeri e i Fatti, le Speranze e la Città.

Questa sua forma così pacata di trasognato racconto di nonna/bisnonna inventata da Suso è un perfetto esempio di storia del cinema (ri)scritta dai vincitori. Dalle famiglie che restano e che pesano. Suso dedica due pagine a tre o quattro numeri del lotto e dopo averci spiegato quant’era dura la censura ai tempi di *Senso*, se ne dimentica e non ci dice nulla che ci spieghi lo scippo del progetto del *Gattopardo*.

La pista fornita dalla vedova Giannini sul ricatto occasionato dal fermo di *Rocco* è molto più seducente, verosimile, coerente, italiana...

Perché la censura fu seme fecondissimo, benzina ricca di ottani... La vicenda di Fellini è esemplare: senza la minaccia di un sequestro, *La dolce vita* non avrebbe incassato un decimo della fortuna che incassò.

Per la verità anche sull’entità del guadagno incassato poi da Lombardo con il film siciliano è possibile eccepire dei dubbi. I “rientri” furono scaglionati per anni e anni. In nessun paese del mondo il film uscì nella durata “integrale” della versione italiana. L’azienda non produsse quasi più nulla per anni e fu, di fatto, salvata dai film di Franco e Ciccio prodotti con marchi di copertura. Tutti si scandalizzeranno di quest’ultima affermazione ma le cose andarono così.

Se invece le cose andarono come narra Suso alla nipote o bisnipote, vorrà dire che Ettore Giannini non avrà potuto non giocare i numeri del girato di Sandra Milo issata seminuda sul pino di Fregene. Il pino (15), l’ascensore/l’ascensione (con persone 29, in pallone 32, che ammazza 4), la cesta grande di vimini (63), la moglie gelosa (30), l’amante (gelosa 39, sdegnata 7, in teatro 31).

Li avrà giocati? Per quante settimane avrà insistito? Avrà proposto a Federico (che glieli ha “portati”) di giocarseli anche lui? Saranno poi usciti?

In ogni caso, che ci creda o non ci creda, Suso o meno, a Giannini gli toccò infine riconvertire i Numeri del girato in Parole del film. Riconsustanziazione. La riconsustanziazione ha le sue “equivalenze”. Liliana Betti (op. cit., pag. 69) le descriveva così.

... per evitare di perdere tempo, Fellini ha escogitato il sistema dei numeri. Ad esempio una battuta di quindici parole equivale a una numerazione da 1 a 30. In questo modo egli ha tutto l'agio di dirigere l'attore senza disturbarlo: fai tre passi, volta la testa a sinistra, ora sorridi, alza la testa, sospira, cammina, ora fermati, resta immobile. L'esecuzione dei gesti e dell'espressione procede così senza intralci. Il testo della battuta sarà poi risolto in fase di doppiaggio.

La frase della Betti "ad esempio una battuta di quindici parole equivale a una numerazione da 1 a 30" è un'unità di quindici parole: se proviamo ad equivalerla coi trenta numeri, possiamo nutrire qualche dubbio...

L'ultima inquadratura di *Giulietta degli spiriti* è l'inquadratura di una casa. Una donna sta per entrare nel giardino di una casa.

Con *Giulietta degli spiriti* Fellini ha spinto al massimo la ricerca domestica dei suoi spunti. È giunto alla esibizione mascherata di una verità privata. Ha sfidato e sfottuto la capacità di capire e di decifrare dei cronisti e dei critici.

In un documentarietto sessantottesco perduto per la Corona Cinematografica, *Fellini in città*, di Maurizio Ponzi, con interviste a Cottafavi, Bertolucci, Pasolini, Ferreri, Bellocchio, i fratelli Taviani e Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci descrive così la malattia del nostro Fefè.

Fellini è grande, sa di essere grande, tutti gli dicono che è grande. Allora si circonda di cose grandi, letti giganteschi, cappelli immensi, sederi di donne rotondi e spropositati. Invece la sua visione del mondo in confronto al décor dei suoi film è piccola, estremamente piccola... limitata. Il suo mondo è la provincia... non per questo meno profonda, dico solo che è piccola. È come addirittura se il suo mondo fosse un microcosmo in cui gli oggetti e le persone sono ammalati di elefantiasi.

Una bella variante del Fellini "pascoliano" di PPP.

Chiusa a forza questa fase di ingrandimento delle sue piccole cose domestiche (ivi compresi i tavolini basculanti), persi per un motivo o per l'altro i suoi vecchi sceneggiatori, Fellini scopre la Letteratura: Poe, Petronio.

Però la moglie gli ha passato "le voci", gliele ha attaccate. Lui, che insieme al marito dell'altra fanatica, Tognazzi, ci sghignazzava, comincia a sentire voci anche lui.

Tutti – non poteva dir meglio Bertolucci – gli dicono che è grande. Dove il dramma non sta in "che è grande", ma nel "tutti gli dicono". Tutti cercano il contatto, tutti sentono il bisogno di dirgli qualcosa. Per questo (vedremo) Fellini scoprì il telefono. Tutti desideran diventare "grandi" come lui. Tutti desiderano affittargli un pezzo del proprio corpo. Tutti cercavano un padre, ma trovavano un figlio. Ma oltre alle

voci di tutti costoro, di chi pretende qualcosa, ci sono molte voci, come avrebbe detto Franco Rossi, “un po’ inesistenti”.

Inesistenti insistenti.

L’opera di Fellini comincia a popolarsi di fantasmi. Ma non fantasmi all’orientale, fantasmi voce/volto. Fantasmi all’italiana: solo voci.

Gli basta leggere un raccontino intitolato *C’è una voce nella tua vita*, storia di una vecchia cornetta telefonica che continua a parlare nel bidone della spazzatura dove è stata gettata, e, ipso facto, decide che l’autore di quel raccontino è il suo nuovo socio di copioni. Si chiama Bernardino Zapponi.

Scrivono assieme un film su una voce di bambina ispirato da Poe. I bambini non sono ammessi nella vita di Fellini. Non sono ammessi nel suo cinema (la bambina di *Toby Dammit* la fa filmare da Mario Bava), nelle sue sale di doppiaggio (le voci di bambini le fa sempre fare ad adulti e in sala ammette solo il figlioletto dell’insostituibile Solvejg). I bambini possono esserci solo come figure incorporee ridotte al rango di puri fantasmi vocali.

In quel piccolo horror film, c’è dentro un altro napoletanuzzo, il principe De Curtis che, salutato da tre funerali, ci ha nel frattempo lasciato, senza che nessun produttore abbia visto “la probabilità artistica dell’abbinamento”.

L’omaggio a Totò avviene in un galà/cocktail/premiazione popolato di baldracche, funzionari, ruffiani e marchette. Una sinistrissima profetica previsione di eventi *inesistenti* ma nuovi, creati in funzione d’una ripresa televisiva.

I film di Fellini cominciano ad affollarsi anche di imitatori, sosia, cloni. Dopo Noschese, il diluvio. L’elettrodomestico li produce in serie. Imitatori totali dell’era nuova: voce e volto.

Non c’è bisogno di aiuti per rintracciarli convocarli selezionarli. Si è sparsa la voce. Essi arrivano da soli come in un film di John Carpenter: ce n’è in *Toby Dammit*, c’è n’è in *Block Notes*, dilagano in *Ginger e Fred*, sono ovunque. Nei *Vitelloni* c’erano due mezze imitazioni di Sordi; nel *Bidone* non si dava manco il tempo a Franco Fabrizi di farci sentire Johnny Ray, il cantante che piange.

Costretto ad uscire nuovamente di casa, Fellini nel filmettino da Poe incontra tutta la controultura dell’epoca: alcool e droghe, hippies e spipacchiati.

Ma serve la voce di attori diversi. La storia del provino a Carmelo Bene è emblematica. Fellini crede di ricordare che Giannini lo propose per *Toby Dammit*, Ocone garantisce che fu sul *Satyricon*. Quel che è certo è che il contatto con Carmelo appare come il sintomo di un bisogno disperatissimo di viaggio nell’ignoto. Mentre si spremono le vecchie voci e mentre il *Satyricon* è a metà dell’opera, scoppia una rivolta di “bidonati”.

Da Fellini, s'intende. Rodolfo Sonego, Franco Fabrizi, Ugo Tognazzi e Mario Carotenuto complice Alfredo Bini si fanno un loro piccolo *Satyricon* corsaro, più veloce e più sgangherato. Su quello vero, lento e solenne, grava la spada di Damocle d'un costo inaudito e di una clausola del contratto che prevede la consegna ai cofinanziatori americani di colonne internazionali di presa diretta in lingua inglese "buone" e "pulite". Un impegno che Fellini fatica ad affrontare e a mantenere; come ci dirà nel prossimo volume un vecchio amico di Fellini da lui traviato, il critico John Francis Lane assoldato già ai tempi della *Dolce vita* sul fronte delle versioni internazionali.

È probabilmente questa clausola che, con l'eccezione del pranzo di Trimalcione, costringe Fellini ad una colonna dialoghi più secca, meno parlata e sbrodolata e con un tentativo di inventare una lingua di fantasia: mondialmente comprensibile, www, una sorta di esperanto antico su una base di paleolatino gutturalizzato, e cioè indurito e germanizzato. "Palatalizzato".

Questo tentativo di costruire una lingua o almeno un glossario per poi cederla in prestito al film (cosa che avverrà anche per *Roma* e *Amarcord*) produce una pletora di consulenti linguistici.

Non adattatori, non direttori di doppiaggio, ma foniatrici, filologi, glottologi, epigrafisti, archeologi e paleontologi. Si va da seminaristi e preti di passaggio, che a Roma non mancano mai, a professoroni che non vedono l'ora di saltare il fosso e d'esser messi in tentazione, a tombaroli di origine controllata.

Per quanto attiene al doppiaggio c'è da registrare un tentativo di vero depistaggio, di allontanamento forzato dell'occhio dello spettatore dall'area critica del labiale. È la scritturazione del costumista Piero Tosi. Fellini lo scippa a Visconti, ma gli cambia il mestiere. Non gli affida i costumi, ma i trucchi e la pittura dei volti. Il genio di Tosi disegna e dà luce a facce *indimenticabili*. Come altrimenti definirle?

Ma non è detto che l'effetto secondario sia quello inconsciamente auspicato. L'incanto di queste maschere focalizza lo sguardo e lo innalza verso la parte alta dei corpi. Sono teste che preparano quella del *Giacomo Casanova di Federico Fellini*. Fatte per tutto meno che per fonare. Ne verbum quidem. Posologia massima: dalle due alle tre sillabe. La fonazione di una lemma le può svitare come lampadine. Sono fatte per la ghigliottina del museo delle cere del cinema come la testa di mister Dammit (il signor Ostcia).

I provini che portano al casting delle voci italiane dei due protagonisti furono (vedremo) lunghi e interminabili. È probabile che lì qualcosa si sia irrimediabilmente guastato fra Fellini e Giannini. Il Faro se la prende comoda. Sembra che aspetti l'allunaggio americano per poter dire che anche il suo è un film di fantascienza.

Ma Petronio è anche osceno. Racconta di quel mondo di pansessualità e di pornografia dilagante che gli archeologi vittoriani scoprirono sotto la lava di Pompei e che fu subito messo sotto chiave.

Gli affreschi dei titoli di testa del film alludono a questo desiderio evidente di FF “di scrostare con le unghie la cristianità dalle pietre di Roma”.

Mi domando se, anche al doppiaggio dell’osceno *Satyricon*, Fellini schizzasse anche lì le sue piccole oscenità o se invece la vicinanza con quest’uomo (le due moviole erano dirimpettaie sullo stesso corridoio del primo piano dell’International Recording di via Urbana) di otto anni più anziano di lui e che perdeva le diottrie dei suoi occhiacchi sul suo film lo inibisse.

Nel frattempo il vecchio amico Franco Rossi teletrasmette una *Odissea* dal doppiaggio molto molto classico, ma a cui bastano tre minuti in proemio del vecchio Ungaretti che con la sua faccia da batrace legge Omero come se traducesse a vista e cavando fuori le parole come in diretta dalle pagine dell’*Odissea* per comunicare a pelle l’impressione di una forza e di una voce mai udita. Il pubblico di massa scopre lo sconcerto del genitivo di Omero: “del risonante mar lungo la riva”. E lo spiazzamento dell’aggettivo di Omero e di Rosa Calzecchi Onesti: perché oltre che *risonante* il mare può essere *vinoso* o *color del mosto*...

E così anche le soluzioni più legittime del *Satyricon* sono ancora le vecchie voci napoletane. Il Vernacchio di Croccolo con i suoi rutti e i suoi peti è fra l’altro, il miglior momento di colonna internazionale: Croccolo lo fa a meraviglia anche in inglese.

Per i discorsi troppo lunghi non c’è scampo. Randone, un altro vecchio pallino di Giannini, sul set è massacrato e in sala è doppiato.

Quando, nell’intervista a Rita Cirio, Fellini riferisce che qualcuno sul set gli aveva segnalato i timori di Randone alla visione del vecchio oste che loda le virtù del suo abbacchio, questo qualcuno è certamente l’ombra vigile di Ettore Giannini, l’uomo pagato per contenere l’elefantiasi sillabica delle battute di FF.

Ma poi invece vediamo nel film di Gideon Bachmann *Ciao, Federico!* Fefè che si scompiscia come uno scolaro di *Amarcord* a bombardare Randone di molliche e croste, tozzi e michette. Per poi ridire alla Cirio che Marlon Brando a quel suo grande attore siciliano gli fa un baffo...

“Salvo Randone, che don Vito Corleone che sarebbe stato, lui sì!”. Peccato che Coppola non doppi.

Il carattere ipersperimentale dell’opera tocca naturalmente anche la sfera extraverbale dei suoni e delle musiche dove si azzardano ipotesi di ogni tipo. Mica quel centinaio

di trentatrè giri della discoteca di Elsa Morante dove Pasolini andava ad attingere musica etnica e tricontinentale.

Capitolo settimo

Mario Maldesi

È d'obbligo per parlare di Maldesi aprire la sua filmografia sterminata e non credibile. Abbiamo in extremis deciso di includerla negli allegati del volume: ci aiuta a capire alcune cose.

Qui, per scorrerla più efficacemente, l'abbiamo sintetizzata accogliendo solo registi di cui Maldesi abbia fatto non meno di tre opere e conteggiando come uno il singolo sketch d'un film ad episodi.

Via! In ordine naturalmente alfabetico (eccezion fatta per Luchino Visconti).

Post-sincronizzazione di film italiani: tutto Luchino Visconti da *Rocco* in poi, tutto Rosi tutto, tutto Petri tutto, tutto Zurlini meno il primo e l'ultimo (*Le ragazze di San Frediano* e *Il deserto dei Tartari*).

8: De Sica

7: Comencini, Ferreri, Festa Campanile, Lattuada

6: Nanni Loy, Eriprando Visconti

5: Vicario

4: Antonioni, Maselli, Pietrangeli, Dino Risi

Doppiaggi di film stranieri

7: Lelouch

6: Friedkin

5: Kubrick, Lumet, Schlesinger

4: Borderie

3: Allen, Beineix, Dante, Edwards, Truffaut

Fuori serie va citato almeno un unico film di Pasolini, *Accattone*. Opera che fa interamente storia a sé perché vi furono intraprese soluzioni di doppiaggio poi abbandonate da Pasolini e Bini. Con Paolo Ferrari che, dopo uno scizzo violentissimo con Pier Paolo Pasolini, doppiò Franco Citti, mentre il fratello Sergio lo teneva per mano per aiutarlo... Ma questa storia, per quanto legata al lavoro di Franco Rossi (di cui Maldesi fu assistente negli anni in cui PPP collabora con FF), è un'altra storia...

Maldesi sembra evidentemente aver fatto tutto lui. Lui, da solo, mezzo cinema italiano.

In attesa di un bel libro, due domande subito.

Prima domanda. Come ci riuscì?

Seconda domanda. Cosa non fece? Con chi non collaborò?

Due domande per scandagliare cosa accadde fra lui e Fellini dato che la loro collaborazione, al contrario di quanto accaduto finora nell'iter dei doppiaggi di FF, non fu continua. La loro fu segnata, oltre che dalla realizzazione di alcuni perfetti capolavori di sala, da dissidi clamorosi, ricomposizioni diplomatiche, armistizi, scaramucce permanenti, qualche slalom gatto/topo, piccole grandi cose forse non dette...

Per quanto è a conoscenza di questa indagine (ci potrebbero essere benissimo dettagli e particolari che non conosceremo mai...) la loro collaborazione si sviluppò nell'arco di 28 anni, dal 1957 di *Cabiria* al 1985 di *Ginger e Fred*.

La possiamo sintetizzare così:

4 direzioni di doppiaggio: *I clowns* (1970), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *Ginger e Fred* (1985)

1 assistentato al direttore di doppiaggio (Franco Rossi) per *Le notti di Cabiria* (1957)

1 versione estera, francese, di un film non diretto *Prova d'orchestra* (1979)

1 rottura clamorosa in corso d'opera *Il Casanova di Federico Fellini* (1976)

1 abbandono di Maldesi all'inizio della lavorazione *La città delle donne* (1980)

1 gran rifiuto di Maldesi *La voce della luna* (1990)

Alla prima domanda "come fece, ma come caspita fece?" c'è una risposta semplice, scritta nella biografia di Maldesi.

Dopo la radio, dopo il teatro universitario e contemporaneamente a un impiego all'anagrafe del comune della sua città, per campare, Mario Maldesi non fece altro e null'altro nella sua lunga vita se non occuparsi di doppiaggio e post-sincronizzazione. Ad un certo punto della sua carriera, il successo e le offerte crescenti che gli venivano lo costrinsero ad una pianificazione sempre più "manageriale" dei suoi impegni, sia con le cooperative/compagnie con cui ebbe rapporti (mai di fatto di tipo subordinati e sempre da indiscusso numero uno apportatore di turni e fatturati e comunque con una sostanziale autonomia decisionale all'interno di formule convenute) sia con la società che poi creò, la Kamoti cinematografica, srl.

C'è poi una seconda risposta più articolata. Con dei flashback e con qualche istruttivo confronto con le vite, le carriere e le scelte degli altri uomini chiave di questo libro.

Abbiamo dunque visto nella filmografia sintetica come alcuni registi, Luchino Visconti Elio Petri Francesco Rosi, ritennero di non poter mai più fare a meno della

collaborazione di Mario Maldesi insostituibile in post-sincronizzazione. Si stabilirono delle coppie di ferro, dei binomi inscindibili (come aleatoriamente avviene al doppiaggio dei film esteri, fra certi attori e certe voci).

Lo si prenotò, lo si opzionò, lo si aspettò, forse lo si coccolò. Probabilmente gli furono offerti contratti straordinariamente vantaggiosi... Lo si volle come si vuol dire “a tutti i costi”... Non sappiamo...

Fellini era un uomo allergico ai legami indissolubili “finché morte non vi separi”. Nella sua vita ce n’era uno e ci convisse “nella buona e nella cattiva sorte”. Fu riluttante a stabilirne altri.

Ebbe anzi la tendenza periodica a mollare, scaricare, perdere per strada. Fu ritenuto anche per questo cattivo, crudele, ingrato. Il suo bisogno di cambiamento della squadra, di rinnovo del ciclo fu invece profondamente naturale, biologico. Insofferente nel suo status, rapinoso predatorio e nosferatesco, sulla sua forma di “nuvola”, di calamita celeste.

Qualcuno del suo entourage paragona la rottura con Maldesi a quella con Danilo Donati, ma credo che il confronto sia totalmente inesatto.

La rottura fra Maldesi e Fellini fu d’ordine totalmente “artistico” e a sfondo esclusivamente “psicologico”. Nel caso di Donati entrarono anche fattori d’ordine economico ed organizzativo. Credo.

È più utile fare un paragone con Visconti (che dopo un inizio burrascosissimo, legato alla voce da dare a Delon, oltretutto un cocchino, objet du désir), apprezzò talmente Maldesi al punto di fargli prendere in carico pure tutta la carriera del nipote Eriprando. Una di quelle richieste a cui non si può dire di no. E Maldesi, è implicito dalla mole dei suoi titoli, di no doveva certo averne detti non pochi.

Ma Visconti era testardo e cocciuto nei suoi diktat e nelle sue pressioni. Arriverà a chiedere ad uno dei suoi nemici giurati, il detestato sottosegretario Andreotti (il quale a sua volta lo riteneva uno “snobbino”) di intervenire su Carlo Ponti affinché agisse su Soldati al fine di svincolare Piero Tosi che aveva un contratto per *La donna del fiume* (con oltretutto la Loren di mezzo) perché invece gli serviva per *Senso*. E la spuntò. Povero Giannini, contro chi gli capiterà di mettersi...!

Seconda domanda: “cosa non ha fatto Mario Maldesi? Con chi non ha lavorato?”.

Risposta breve: con Roberto Rossellini e con Sergio Leone.

Per quanto riguarda Rossellini, un film invece ci fu: *Vanina Vanini*, protagonista Sandra Milo. “Un film la cui realizzazione non riesco ancor oggi a spiegarmi e che potè essere motivata solo da qualche affare a me ignoto fra Moris Ergas, produttore del film e marito della Milo, e Rossellini”. Maldesi, dopo essersi lasciato scappare

questa impressione, tiene precisare di non poter dire di aver *lavorato con* Rossellini perché in realtà non lo vide mai, due o tre volte in tutto.

Non ci sono molti punti di contatto fra l'acribia di Mario in moviola e la fretta di Roberto al telefono. Il metodo Maldesi e il metodo Rossellini, che qualche seguace doveva pure averlo se la leggenda vuole che all'epoca di *Stromboli* alla Fono Roma qualcuno là dentro, Mario Colli pare, tentò di doppiare dei film tutti interi, senza frazionarli in anelli. Non ci riuscì.

In quanto a Sergio Leone, non ebbe bisogno né di Maldesi, né di nessuno perché ci azzeccò, stupendamente, fin da subito. Diede il doppiaggio di *Per un pugno di dollari* al vecchio Lauro Gazzolo, il quale scelse la voce di Salerno per il protagonista. E Salerno, quasi sempre smodato con Fellini, ci deliziò con quelle tiritere sull'insofferenza del suo mulo, tiritere che mandavano in brodo di giuggiole il pubblico facendogli pregustare il canto delle pistole.

La voce di Enrico Maria Salerno caricò quello straniero senza nome, quell'attoretto senza fama con solo un poncho e un sigarillo, di criptoevangelismo pasoliniano, di castroguemarismo giustiziere. Ma soprattutto il vecchio Gazzolo ebbe la furbata di far rifare la simpaticissima voce che aveva sempre fatto lui meglio di chiunque altro, il vecchietto del West scorbutico catarroso e sputasentenze, il cassamortaro del film di Leone, ad Oreste Lionello il quale proprio in quei giorni approdava al servizio di Fellini con *Giulietta* per far spiritelli che i nostri acchiappavoci non hanno fino a qui beccato. Ci vogliono veri ghostbusters.

La qualità inventiva formale e tecnica del doppiaggio di quel film di esordio supplì ai limiti del suo standard B per lanciare Leone fra i quattrini di Grimaldi e i dollari della United Artists.

Maldesi era uno che faceva le sue scelte. A forza di privilegiare gli impuri teatranti ai doppiatori puri e fregarsene delle "rotazioni" delle voci minori, si era creato un suo giro di diffuse inimicizie. Concorrenti frustrati, antiche ruggini, mezze calzette, scarti di provini tombole e ballottaggi, oscuri soci, voci che non sapevano di niente eppure disposte a tutto. Maldesi resse ed autorizzò le leggende.

Le leggende? Avendo ascoltato alcuni racconti, garantisco che solo quelle su Kubrick e Friedkin occupano un libro di memorie fra le più brillanti che si possano immaginare. Stanley arrivò a cambiargli un protagonista dopo 19 turni: Loris Loddi a cui fu chiesto con una semplice telefonata ("Do you agree...?") di lasciare il Matthew Modine di *Full Metal Jacket* per passare a D'Onofrio (Pyle "Palla di lardo"). Per le scene inserite da Bill nel final cut dell'*Esorcista*, Maldesi dovette far parlare Gaipa (Lee J. Cobb) morto da un pezzo, costruendo un Frankenstein di sillabe di frasi di scarto della prima edizione.

Regalandogli lo sciancato Dustin Hoffman di *Midnight Cowboy* e il suo slang pulcioso, Maldesi riuscì con Ferruccio Amendola a fare quello che non era riuscito di fare vent'anni prima a Monicelli che lo aveva scritturato per *La grande guerra* facendogli fare un personaggio, il soldato De Concini, di cui nessuno si era accorto.

E così, siccome non è mai troppo tardi, dopo secoli di gavetta, Amendola era diventato il più potente dei padrini, il padrone delle voci degli attori dei nuovi registi italoamericani.

Fellini, più che il rigore di Mario Maldesi, più che il fuoco rovente del suo sinc, dovette forse patire i suoi troppi capelli, i suoi occhiali da sole, il suo charme, il suo sessappiglio, i suoi troppi impegni. La sua vanità, forse... "Perché Maldesi è Wanda Osiris", mi ha bisbigliato una volta, ma con affetto, Oreste Lionello.

Mentre Maldesi rievoca i suoi primordi professionali nel periodo in cui presenta la Vitti ad Antonioni (il quale le chiede quasi subito se la può accompagnare a casa mentre lei manco per niente e si nasconde dietro a Maldesi), salta fuori l'incredibile vicenda dei doppiaggi notturni all'aperto a Cinecittà.

Una tecnica di cui si servì Franco Rossi sia per la passeggiata archeologica in *Cabiria* sia per il "prato del miracolo" de *La dolce vita*.

Com'era nata?

A furia di chiederlo a Marione che non se lo ricordava, a un certo punto dell'edizione di questo libro, credevo di aver scoperto chi fosse stato l'inventore di questo ambaradàn... Beh... Non era potuto accadere che per un film miliardario... come *Carosello napoletano*... Ma certo! Come no? Che scemo a non averci pensato prima. Però...

Era stato l'incontentabile "scassamaroni" Ettore Giannini che per evitare le ineliminabili risonanze delle sale di incisione di quell'epoca, quei fondi e quei ritorni, ottenne di poter disporre in un notte fonda fonda all'aperto in uno spiazzo di Cinecittà la grande orchestra del Maestro Previtali che si lasciò convincere dall'esperimento. Se, a fianco di questa pagina, vedrete una foto (che al momento non è stata ancora ritrovata) tutto apparirà luminosamente chiaro...

La foto non si è materializzata e il quesito rimane. Quando aveva incominciato il signor Giannini a usare questa tecnica? Ovvio: fu su *Cielo nella palude* per impastare di campo, di terra, di rugiada, i dialoghi dei bonificatori nei prati di Cinecittà che i profughi di Cassino erano appena stati costretti a sgomberare.

Doppiaggio all'Agro.

Il primo film che Maldesi fa da direttore di doppiaggio per Fellini è *I clowns*, filmetto perfetto, finito con non molti soldi e non molti doppiatori che fanno più voci. *I*

clowns, come dice il suo titolo, è un film semplice. Perché i clown, come i pugili che le han prese, hanno labbra gonfie ed enormi che non li lasciano parlare.

Facendo *I clowns* Maldesi scopre una verità di fondo, una intima qualità segreta e sostanziale della filosofia della vita, del cinema e quindi anche del doppiaggio felliniiani. Una qualità “ontologica”.

Doppiare è (anche) bidonare.

Per questo film sulla nobile arte del tendone, Fellini ha bisogno di un mammasantissima della storia del circo, di una persona del milieu stimata e credibile che gli dichiari solennemente che tutto è finito, hélas!, che il circo è morto, quel dommage! E che non c’è più niente da fare e nessuno potrà più farlo saltare fuori dalla tomba in cui giace e amen.

In modo che Fellini possa rifare il finale di *8½*, ma di corsa, a colori, e con in scena solo dei pagliacci che corrono dietro a un carro funebre trainato dai ciuchi di Pinocchio, naturalmente anch’essi dei clowns a quattro zampe. Un indiavolato crescendo di corteo funebre dell’avanguardia fantastique e di René Clair. Un climax senza fermarsi fino all’infarto dei ciuchi e dei clowns che potranno così crepare tutti gloriosissimamente in scena.

Fellini e Zapponi e la loro finta “truppettina” da sbarco con Alvaro Vitali (che minaccia e stende tutti gli intervistati a giraffate in testa) incontrano a Parigi un vecchietto, Tristan Rémy con occhi piccoli e gocciolanti, un baschettoda irriducibile in testa e un bicchiere di rosso davanti. È una grande autorità internazionale degli studi storici sul circo da cui i nostri si aspettano (e come avranno sicuramente mezzo concordato per telefono) l’intonazione delle esequie di cui Fellini ha bisogno.

Al momento di girare, come è e come non è, il vispo vecchietto sostiene tutto, ma tutto il contrario. Che il circo è vivo e lotta insieme a noi, che ci sono meravigliose prospettive di rinascita e, alla faccia di chi gli vuol male, nuove splendide generazioni di circensi belli e bravi.

Très bien, merci, au revoir. E via senza manco assaggiare le beaujolais nouveau che nel frattempo est arrivé.

Era una ripresina da pochi minuti, girata in super 16 con un vecchietto da solo in un interno che parla parla. Il ciak più a basso costo dell’intera storia del cinema di Federico Fellini. A cercare un altro piccolo grande uomo che parli parli anche lui e a rifare tutto non ci vuole niente. Ma niente di niente di niente. Due telefonate, un mezzo pomeriggio.

Ma a Fellini non gli passa manco per l’anticamera del cervello. La passa a Maldesi e la fa postsincronizzare mettendo in bocca al povero monsieur Rémy l’esatto contrario di quel che ha detto. Naturalmente quello che serve a lui, monsieur Bellini come

(con un tocco di civetteria sublime) si fa chiamare nel film. Che il circo sta per tirare il gambino e che bisogna far partire la marcia funebre con i ciuchi e i clowns. Fino a farli stramazzone tutti. Requiem aeternam dona eis Domine.

La pratica del doppiaggio come bidone, arrivando magari come in questo caso alla coltellata alla schiena di chi ha appena finito di parlare, non era una novità assoluta del film *I clowns*. Fellini l'aveva già praticata con gli sderenati nobilastri del maniero della *Dolce vita*. Tutta l'aristocrazia romana nera, e anche una parte di quella grigia gliela giurò e ancor oggi a quasi mezzo secolo di distanza è facile sentire un vecchio Torlonia o un giovane Odescalchi o un Pignatelli di mezza età che non ha ancora digerito quell'onta e parla di Fellini come di un grande figlio di madre ignota. Ma doppiato alla romana. Sincreticamente.

Era stato un episodio che aveva chiuso un ciclo cinquantenario di presenza per lo più involontariamente comica della nobiltà nel cinema romano/italiano. Era iniziato con un trasloco da Torino, era proseguito con gli sberleffi di Camerini al conte Max, ma qualche pagina importante l'aveva pur data, basta pensare al conte Volpi che con la memorabile battuta "Il Lido xe straco" inventò la mostra di Venezia.

Torniamo a Tristan Rémy che si era incazzato come una belva e gliene aveva mandate a dire quattro per il tramite d'un signore molto per bene, il critico circense del "Corriere della Sera", Massimo Alberini (vedremo).

Fellini se ne strafottette. Che era bugiardo, geneticamente menteur, lo sapevano tutti. In fondo bastava fare come la Magnani. Dirgli soltanto: "A Federì, nun me fido". Una battuta che Federì, da quel gran *sola* che era, si doveva esser sentito dire giusto un centinaio di volte finché non gli venne in mente che era giunto il momento di piazzarla dentro a un film. Anche se a lui bastava sentire una battuta una volta sola, per prenderla, panarla e friggerla.

Ma siamo davvero sicuri di non rimpantanarci nel trito e ritrito, nelle leggende autorizzate da cui ci ripromettevamo di tenerci alla larga, nel Fellini raccontato come voleva lui (il "Federì, nun me fido!" appunto), il Fellini impacchettato e "definitivo" di cui si sa già tutto?

E che davvero, anche al doppiaggio, lui fosse il re dei bugiardoni e dei pataccari, mentre gli altri son tutti mammolette che viaggiano sempre a sincrono.

Prendo quasi a caso (siete liberi di non crederci) un vhs di un altro lavoro che ho sul tavolo in questi giorni (sul tema del cinema e della propaganda politica, la Dc e il Pci). È un Maldesi targato 1970, lo stesso anno dei *Clowns* ma qualche mese prima, perché andò a Cannes mentre i *Clowns* fu un regalo di Natale di mamma Rai.

È *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, regia di Elio Petri, post-sincronizzazione di Mario Maldesi.

Arrivo alla scena sul tema della propaganda che aveva attirato la mia attenzione per tutt'altri motivi. Siamo a un terzo circa del film. In esterno giorno un uomo sta su una lunga scala appoggiata contro un muro di mattoni. L'uomo, con una pennellessa gigante in mano, sta finendo di ripassare una scritta a caratteri cubitali, non meno di mezzo metro, di vernice bianca, W MAO.

Un grande zoom allargato all'indietro ci spiega che stiamo spiando questo servitore del popolo da una finestra di un grande ufficio della Questura dove agisce il protagonista del film, il commissario della Squadra Omicidi Gian Maria Volonté. C'è lui, c'è il suo staff, forse qualche esperto venuto da fuori, ci sono tutti "capi, capetti e capettini", come avrebbe scritto allora il quotidiano "Lotta Continua" se gli fosse toccato di dar notizia di un consesso di sbirri di questo rango. Sono ad un lungo tavolo da riunione rettangolare lungo cui corre in parallelo un carrello che consentirà a molte schiene di poter prendere la parola. La riunione in corso è dedicata proprio alle scritte murali e agli slogan da piazza. I funzionari conteggiano, commentano, aggiornano. Danno il borsino valori degli eroi della sinistra muraria: Stalin e Togliatti, Mao e Che Guevara, Berlinguer e Marcuse.

Qualcuno si chiede chi sia un certo Sade, una new entry. Nell'unica battuta forse un po' a sinc (o meglio forse non del tutto fuori sinc) di tutta questa riunione, il commissario Volonté spiega a mezza voce all'illetterato sottoposto chi sia questo Sade. Ha solo il tempo per dire "il marchese", ma è quanto basta per arrivare al focus del copione, le pulsioni sadomaso del protagonista.

La scena sopradescritta è un gioiellino di Petri, Pirro & Maldesi. In un paio di minuti e in una ventina di battute fulminanti si rifà la storia della sinistra muraria e piazzaiola dal 25 aprile del '45 al caso Pinelli. Son quasi tutte di schiena ed acusmatiche, vere voci di nessuno, come son sempre di nessuno le voci dei muri e delle piazze. Ma naturalmente non ce ne accorgiamo presi e persi in questo minestrone di accenti dei paesi di Scelba, di Caltagirone e del Ragusano che risalgono su su per il tacco d'Italia.

Insomma al doppiaggio, o meglio alla postsincronizzazione come ci correggerebbe Maldesi, ci davano, e giustamente, dentro tutti come matti. Petri e Pirro – l'abbiam visto – di sicuro.

Fellini in quegli anni sta covando un certo estremismo doppiaggistico. Sta per diventare "estremista", e più di altri. Ed è molto probabile che Maldesi con l'autorevolezza del mestiere e della competenza mitighi questo estremismo tendenziale, malattia infantile del fellinismo doppiante.

Non si deve tuttavia commettere l'errore di credere che Fellini reagisse sempre allo stesso modo. La sua famosa "disponibilità" è quella di giocare la partita adeguandosi a chi ha di fronte. Questo spiega ad esempio come Maldesi possa dichiarare di non aver mai visto girare un foglietto, mentre altri li videro, eccome se li videro i foglietti.

Per *Roma*, Maldesi fa un po' anche da magazzino di repertorio fraseologico e lessicale d'epoca. Bottega d'antiquariato trasteverino. Federico ha chiesto a Zapponi di redigere un florilegio di battute del tempo del film.

Epiteti di strada o semplicemente parole che suonano bene come "cocemelova" o "tuttibozzi" o "sbatticianche" o "ciancicagnocchi". O rimpiazzini, punzecchiature, frecciate, scherzi. Da tenerli pronti per "quando siamo un po' corti". Il che, essere un po' corti, abbiam visto che con Fellini non accade mai. Ma lui ci prova (refuso: prosa) sempre, come narra la vignetta di copertina di questo libro.

"È meglio allungare un po' la battuta".

Come un tempo poteva accadere di "allungare un colloquio". O di allungare attività e cose umane le più varie. La veste, i capelli, la barba, la strada, l'affare, la seduta, il pagamento, il soggiorno.

Al doppiaggio di *Amarcord* Maldesi si sovviene di quando per *La ciociara* con De Sica avevan fatto calare a Roma un mezzo pulmino di ciociari per far brusii e voci di campagna. Esiste una foto ricordo della spedizione che finì sui giornali: si vedono De Sica in doppiopetto che odora di acqua di colonia e i ciociari, con l'abito buono e lo sguardo verso l'alto, a fingere di aspettare lo start.

Sul film romagnolo succede un episodietto etnomusicologico da *Dischi del sole* e da Istituto Ernesto De Martino. Fellini chiede con insistenza a Maldesi e a Baccharini di cercar di ricordarsi esempi di storpiature che nei loro anni verdi e nei loro rispettivi dialetti avevano inflitto alle grandi canzoni americane del tempo di san Luigi Malinconico (St. Luis Blues).

La *Stormy Weather* arrangiata dalla Bacca's Band la trovate nella sua testimonianza. Quella di Maldesi e della sua (cattiva) compagnia è più romana e volgare. Sull'aria americana cantavano così:

"Dove vai ?//Vado per i cazzi miei//Che ti frega?//Vallo a raccontare a nonna Brega..."/>

Dopo *Amarcord* viene il *Casanova* con il suo dramma senza analoghi.

Sulla carta, le ragioni di Maldesi parevano ottime: ma non c'è controprova. Fellini ha detto che comanda lui e basta. Sebbene Fefè qualche anno prima gli avesse fatto

il regalo (che non gli costava nulla) del contatto con Kubrick, la ferita dell'ego di Maldesi non dovette essere di poco conto. Anche perché se è vero che fuori c'è la coda per poter lavorare con lui, alcuni dei suoi grandi registi esclusivisti a vita, Visconti e Petri, cominciano ad andarsene e alla metà dei '70 incombe un ciclone di crisi e novità totali anche terribili.

Se volessimo cercare dentro il suo curriculum una conferma della ferita narcisistica di Maldesi la troviamo. Appena un anno dopo il crac del *Casanova* nella lista dei suoi doppiaggi lampeggia un titolo che ci pare di aver già sentito da qualche parte. *Gone with the wind* di Victor Fleming.

Sono gli anni in cui Claudio G. Fava su RaiDue fa memorabili cicli di grandi attori americani degli anni d'oro e, poiché spesso si son perse le colonne originali, si deve per forza ridoppiare. I budget sono risicati, il telespettatore è costretto a nuove voci e nuove consapevolezze. E anche il decano Maldesi, che non ha davvero bisogno dei non molti soldi di quel giro Rai, accarezza il suo sogno personale di rifare certi grandi capolavori ammazzati da doppiaggi sciagurati.

È una tentazione a cui in quegli anni, come vedremo dalla testimonianza-bis della vedova Giannini, non sfugge nemmeno il regista di *Carosello napoletano*, che si regala il piacere di far riparlare (e riridere) Greta Garbo. Ridoppiare questi superbi filmi di queste divine star dovette essere per i maestri della post-sinc italiana una soddisfazione paragonabile alla direzione di certe opere liriche. Non film, ma spartiti.

Fra i classicissimi che Maldesi ridoppierebbe con estremo piacere c'è *Un tram che si chiama desiderio* dove Stefano Sibaldi c'entrava come i cavoli a merenda con la voce di Marlon Brando. O il *Riccardo III* di Laurence Olivier dove la voce orrenda ripugnante spaventevole del gobbo storpio zoppo è affidata al soave bolognese Gino Cervi con quel suo tono sazio di chi ha mangiato bene, bevuto meglio e incontrato una dama compiacente.

O certi film americani di spie del dopoguerra, come *Notorious*, dove le voci originali dei villains cariche di fondi etnici rivelavano sfumature più sospette di certi timbri del passaporto.

Fatto sta che l'anno dopo il *Casanova*, Maldesi inizia la sua rivisitazione del cinema classico con uno squillo di fanfara: *Via col vento*. E non per C. G. Fava e la tivù, ma per la Cic e le sale. Sicuramente la mamie non avrà più detto "sì, badrona" e l'emissione delle voci attribuite ai personaggi di colore sarà stata radicalmente differente, ma il fatto è che la riedizione toppa e il passaparola non funziona. La Cinema International Corporation che distribuiva allora quel filmone, vanto di Selznick e della Metro-Goldwyn-Mayer, lo ritira dopo nemmeno una settimana dalle sale di prima visione per rimettere la vecchia edizione del 1949, quella che Cigoli aveva aspettato dieci anni di fare.

I tanti avversari di Maldesi gongolano.

Mario, l'anno dopo, fa per Fellini qualcosa che non aveva fatto per nessuno, l'edizione francese di un film, *Prova d'orchestra*, che non aveva post-sincronizzato lui in italiano. Come se i due dovessero dimostrarsi l'un l'altro che è solo routine, che non è successo niente, che tutto è come prima e i film belli, post-sicronizzati, continueranno. Poi *Ginger e Fred*, poi la fuga (ancor oggi non confessata) dal guazzabuglio della *Voce della luna*.

Nel 1992 avevo annotato questa frase di Maldesi: "La visione della copia lavoro della *Voce della luna* mi aveva lasciato perplesso, molto perplesso". Me lo disse a mezza voce, e poi soggiunse, o mi fece comunque capire, che non me l'avrebbe mai confermato per un eventuale saggio o stampa. Fu uno degli episodi che, fra gli altri, mi convinse che il libro sul doppiaggio di Fellini, a costo di perdere per la strada molto tempo, molte cose e molte persone, era allora prematuro.

Sono contento di aver aspettato.

Mario Maldesi oggi insegna al Centro Sperimentale, ma fa corsi e attività varie anche altrove. Pochi fra gli studiosi e i critici sanno chi è, cosa fece, cosa non fece, come ci riuscì.

Molti dei colleghi che non gli perdonarono di essere più bravo son passati armi e bagagli alle serie e non doppiano più un film da decenni.

Capitolo ottavo

Carlo Baccarini

Se c'è un numero non del doppiaggio, questo è il trentatrè. Numero dei polmoni e dei bronchi, non del palato e delle labbra. Numero innumero, delle anta, dell'incalcolabile, degli anni di Cristo e cioè dell'eternità.

Eppure l'uomo più con i piedi per terra di tutto questo cinema sonorizzato, uomo senza retrospensieri sotto i baffi, uomo dotato di principio di realtà e saggezza, in una delle cinque interviste che gli ho fatto per ridurle ad una, sostiene che a suo tempo nella colonna di *Amarcord* si era contato 33 volte... Ma non me l'aveva detto con l'aria un po' guascona di uno che butta lì una cifra a casaccio. Ma di colui che ricorda una cifra reale.

I nostri acchiappavoci l'han beccato 6 volte. È il barbiere, l'uomo che corteggia Gradisca, il fotografo che si inventa una parola che non esiste per dire "guardate qui!" ("azabasiv"), l'operaio del cantiere, il fascista in borghese che corre, l'uomo in maglietta.

Chi riconosce anche solo uno dei 27 personaggi che mancano, scriva alla Fondazione Fellini a Rimini. Sarà omaggiato per la sua segnalazione.

È casuale che il primo a cui dà la voce Carlo Baccharini in *Amarcord* sia un barbiere? O è un omaggio di Fefé? Quello che gli americani chiamano un *private joke*? Da giovanotto Bacca, pur figlio d'arte, aveva fatto il piazzista di articoli da barbiere. Nick Tosches, storico americano del proibizionismo, delle bische, dell'azzardo nel suo bel libro su Dino Crocetti alias Dean Martin spiega che i piazzisti dei barber shop erano l'esercito di riserva e il braccio operativo dei distillatori clandestini. Si cominciava con i prodotti rinfrescanti e si finiva nel giro dei riscaldanti. Nulla di più lontano dalla storia di questo ultimo grande del doppiaggio felliniano, ma solo per dire che Carlo Baccharini fece molta gavetta e che nessuno gli regalò nulla.

La sua anzianità di servizio con Federico è notevole: da *Giulietta* (1965) a *La voce della luna* (1990), 25 anni. Da targa dell'Anica.

I suoi ruoli sono disparati.

<i>Giulietta degli spiriti:</i>	assistente del direttore di doppiaggio Giannini
<i>Satyricon:</i>	idem con funzione di reclutamento di voci secondarie
<i>I clowns:</i>	assistente del direttore Maldesi più voci varie e brusio al biliardo, più voce dell'uomo che aiuta Giudizio
<i>Roma:</i>	due voci (Giudizio; il "cavaliere" fanatico dell'attore) più un provino per il ruttatore
<i>Amarcord:</i>	consulente per il dialetto romagnolo più sei voci identificate
<i>Prova d'orchestra:</i>	direzione di doppiaggio
<i>Città delle donne:</i>	settimana finale di direttore del doppiaggio con preparazione delle colonne più una voce (l'uomo del baraccone)
<i>Ginger e Fred:</i>	una voce (l'ex prete)
<i>Intervista:</i>	direzione di doppiaggio
<i>La voce della luna:</i>	direzione di doppiaggio più cinque voci identificate (invitato che esulta, proprietario del ristorante, uomo della "gnoccata", ex re gnocco, uomo che libera Salvini)

Nella dozzina abbondante di vocette identificate che Baccharini presta, qua e là come Figaro, ce n'è almeno una simbolicamente rilevante: la voce di Giudizio, una voce che è già un onore. Giudizio è un personaggio da nulla, un ritardato mentale, uno scemo del paese che appare e riappare lungo l'arco di molti anni in diversi film di Fellini a partire da *I vitelloni* (dov'è quello che tira il carretto con l'angelo rubato) con una staffetta di interpreti e voci diverse. Un marchietto felliniano. Come indica

l'epiteto del personaggio e com'è nella tradizione dei dissennati, anche Giudizio è in bilico costante fra non senso e buon senso.

Il buon senso è un tratto caratterizzante della filosofia del lavoro di Baccharini. Lui è un pragmatico, non un intellettuale, come i magnifici tre che l'han preceduto. Narrandoci della Masina e del compito che Federico Fellini assegna ai suoi direttori di doppiaggio quand'è di scena la moglie, dice semplicemente che "Federico voleva evitare discussioni". Come si può dir meglio di così?

Baccharini ha voce duttile. Non è uno stregone come Pandolfi, Noschese, Lionello, la D'Assunta, ma se gli danno da tappare un buco, da farcire un panino, lo fa e lo fa bene. Anche solo un rutto se serve, e magari nemmeno. Anche solo il provino per quel rutto, perché in giro (vedremo) circolano certi campioni...

È più jolly dentro la squadra: reclutatore, consulente dialettale, preparatore di colonne, contabile, estensore di preventivi, amministratore ma anche mediatore ad ambasciatore senza pena. Senza scordare "le prestazioni supplementari"...

Il soglio della direzione della cooperativa sarà presto o tardi inevitabile. Senza far nulla per farsi chiamare, ma, come certi parroci, quando toccherà a lui, non si tirerà indietro.

È lui stesso a spiegare con grande chiarezza le differenze con il precedente direttore di doppiaggio di Federico Fellini.

Maldesi è più artista e psicologo, io sono esecutore e più tecnico. Lui è un primo della classe, io sono più aziendalista. È possibile che lui sfori e che io comprima. Col mio apporto credo di aver spesso ridotto i turni di Fellini di un 30%. Sono un ottimizzatore.

(...) Qualcuno ha detto che io ero un buon soldatino per Fellini. È una definizione che non mi spiace affatto, anzi ne vado fiero.

Molti dei detrattori del primo della classe (magari semplicemente attori sballottati o non ruotati o non considerati a sufficienza) tifano per Baccharini che trovano meno snob rompiscatole faticoso.

Certo Baccharini è persona paziente, oltre che professionista polivalente. E per Fellini prova un vero debole, una ammirazione ed un affetto sinceri e incondizionati. Ed è questo il motivo per cui nelle sue direzioni di doppiaggio è possibile avvistare quei famosi foglietti volanti di cui non c'è traccia nel radar di Maldesi.

Il periodo di Baccharini è l'ultima fase del cinema di Fellini. Lui stesso proclama di non saper più che farne del copione, di aver sostituito la sceneggiatura con la scenografia. E come se non bastasse di poter doppiare tutto un film con tre voci. "Dichiarazione di incoscienza felliniana", ribatte Zapponi. E così Fellini dopo Flaiano ha perso Pinelli, dopo Zapponi ha perso anche Guerra.

Persi sceneggiatori amici e dialoghisti saggi secchi folgoranti, Fefè può più solo perdere il pelo, ma non il vizio. Il bello, naturalmente, è che lo sa benissimo, come dimostra la nostra famosa vignetta doppiaggistica autocaricaturale, logo di quest'impresa. Gli sono rimasti quattro capelli ritti in testa, mentre quattro fogli di allungo scivolano per terra.

Un capello, un foglio, un'idea perturbante.

E Fellini non ha disegnato nessuno al suo fianco. Nemmeno il fido Baccarini che non ha certo l'autorità e il coraggio di fargli la battuta del caso "Federico, guardati la camicia!". La scherzosa sgridata che il direttore deve dare al doppiatore che ha "sbrodolato". Però noi sappiamo che lui, una sua frase per tenere un po' Fellini, tirargli la giacca, l'avrà trovata...

A volte, è vero, il copione che manca è la scandalosa bugia dietro a cui è comodo infrattarsi. Con cui si giustificano e si coprono ritardi e torte.

Sono i set, le costruzioni, i teatri di posa vuoti che si riempiono via via ad ispirare e fornire i dialoghi all'ultimo Fefè.

Fellini è stufo ma sembra che non sia più capace di dirlo in tre sillabe.

"Mè a m so stof".

È come se il FF conferenziere, l'opinionista occasionale acutissimo, il FF puntatore di aggettivi stupefacenti, l'intervistato sbobinato a cui non si deve modificare una *ette* perché va tutto bene come se fosse già stampato, avesse tolto secchezza, essenzialità, velocità all'antico battutista piccante e prosatore breve del "Marc'Aurelio".

E Baccarini diventerà l'angelo e il bodyguard di questa fase, costretto a fingere di lasciarsi strozzare da un Paolo Villaggio che non ce la fa a rifare tutta la sua colonna de *La voce della luna*.

Baccarini aveva iniziato con il più micidiale degli esordi, il più rovente dei battesimi del fuoco che un mestiere può dare.

Prova d'orchestra, un film cotto e mangiato. Settanta minuti di un film volantino di un uomo che non ha mai partecipato in tutta la sua vita a una manifestazione di piazza, ma ora ha deciso che vuole dire la sua.

Le riprese di *Prova d'orchestra*, iniziate alcuni giorni dopo la morte di Aldo Moro, durarono la metà del tempo del suo sequestro, quattro settimane.

All'ultimo film che Fellini aveva girato, il *Casanova*, non ne erano bastate più di quaranta.

In quel suo autunno, *Prova d'orchestra* spazzò via in un baleno come foglie secche l'aura dell'en plein di due trionfi consecutivi della Rai a Cannes (*Padre padrone*, '77; *L'albero degli zoccoli*, '78).

Se *L'albero degli zoccoli* era un film idilliaco soprattutto perché presentava in termini sereni e facili il rapporto fra cinema e Tv, *Prova d'orchestra* è il film che rivela la faticosità e complicatezza del rapporto che vede mettersi in mezzo, fra i due media, ditte consociate ed appaltanti, consigli di amministrazione e case di distribuzione, rivendicazioni di diritti e accuse di plagio. Ma il film di Fellini non sarebbe così emblematico se questo rapporto non lo portasse già inscritto in sé, nel suo testo”.

(Alberto Farassino, “la Repubblica”)

Okay, grazie: “nel suo testo e nei suoi contratti con le ditte appaltanti”.

Siccome era noto che a Fellini le sue minimo 6 settimane di doppiaggio gli ci volevano comunque perché ormai si era abituato così, il produttore Rai del film Paolo Valmarana e il suo braccio esecutivo Fabio Storelli concordano con il presidente di allora della cooperativa CVD, Renato Turi, un prezzo bloccato. “È un film per la televisione: bisogna contenere le spese”. Evitando il rischio d'un altro paradosso felliniano: quello di un film in cui il doppiaggio duri più delle riprese.

Prova d'orchestra incomincia con i rumori dell'Inferno. Sgommate, ambulanze, clacson, antifurti, pantere e volanti a sirene spiegate... È il traffico di tutti i giorni di una capitale intasata del centro-sud d'Europa o è la colonna sonora dell'agguato alla scorta di Moro?

Poi entriamo nel Regno dei Morti. Subito il copista elogia il silenzio eterno delle mura dell'auditorium, la nobiltà foscoliana emanata da questi sarcofaghi. Poi, alla spicciolata arriveranno gli orchestrali con le radioline per sapere chi ha segnato (un must felliniano: FF le sente e le mette dappertutto, in primis nelle cabine delle sale cinematografiche). E arriveranno al sindacalista le telefonate di “Paragrafo nove”, l'uomo misterioso e potente che chiama per conto del sottosegretario: “Ciccio Calamita, tu me lo devi mettere dentro...”.

“Mettere dentro”: altra bella polisemia doppiaggistica.

Il film di Fellini presenta delle analogie sorprendenti con un cortometraggio didattico musicale a colori della Disney *Adventures in Music: Melody* (1953, di Charles Nichols e Ward Kimball). È la storia della musica e dei suoi principali strumenti raccontata in dieci indiatissimi minuti a partire da quattro fondamentali tipi di onomatopea. Un gufo in cattedra insegna ad un aula di studenti volatili la genesi degli strumenti e la loro classificazione di base. Il *toot* (il soffio del corno), lo *whistle* (il fischio dei fiati), il *plunk* (il pizzico degli archi), il *boom* (la sberla delle percussioni). Dai cavernicoli

ad oggi, passando per egizi greci romani eccetera, tutta la storia dell'umanità in una galleria di gag fulminanti si confronta con corni fiati archi e percussioni.

Il filmetto, inedito in Italia (dove è stato proiettato solo alcuni anni fa dentro una retrospettiva 3D del festival cinetecario bolognese *Il cinema ritrovato*) è il primo cartoon tridimensionale, prototipo di una serie didattica di insegnamenti del Professor Gufo che non ebbe seguito dati gli scarsi esiti industriali del 3D. Dopo un'anteprima sfavillante in un jamboree per giovani marmotte, lupetti e coccinelle con occhialini, il cortometraggio, molto amato da Disney, rimase per alcuni anni nel palinsesto del Fantasyland Theater di Disneyland, come pezzo forte e tappa obbligata. Perciò anche se non esiste alcun tipo di citazione diretta, è quasi certo che Fellini non poté non vederlo nel corso del suo tour a Disneyland dopo l'Oscar tributato a quel suo film che raccontava anch'esso la storia dello svezzamento musicale di un'orfanello, *La strada*.

Il filo rosso del raccontino felliniano si dipana alla maniera dei *Clowns*. C'è un ospite illustre, la Televisione che, questione di mesi, è ancora una sola. FF medianicamente percepisce e restituisce l'orlo di quell'abisso in cui la Rai sta per essere suicidata... C'è la televisione – dicevamo – che fa le sue inchieste. Il fastidio, la maleducazione sguaiata, l'intrusione maldestra è la stessa dei *Clowns*, ma qui non si ride.

La truppettina da sbarco ha un flashettino, un quarzetto di luce da puntare in faccia alle vittime di turno. Ma non essendo questo un film comico, non c'è più Alvaro (un "sorcio" che avrebbe potuto star benissimo invece nella animazione della Disney). Nessuno strumento musicale sa far bene come lui il fischio del merlo.

A dirigere la truppettina è rimasto il regista-programmista di allora.

Non lo si vedrà mai: la sua vocetta fa domande che in tv non siamo abituati a sentire. E quando alla vocetta scappa la candida ammissione "Non so cosa chiederle..." è un attimo emozionante, alto, di grande cinema.

A parte la voce da marachella di Fefè, il tono è cupo sinistro sciattissimo. Tono che rende ancora più assurda ed insulsa la piccola vanità degli intervistati che ci tengono più a sproloquiare che a un gettoncino comunque improbabilissimo.

Fellini queste interviste e soprattutto quella al direttore d'orchestra (in venti minuti di pausa sindacale doppia di protesta che FF fa durare venti minuti veramente, se non venticinque) le gira alla sua maniera. Di spalle, di schiena, mentre l'intervistato entra e esce dalla doccia, mentre si infila la camicia e la giacca. Si parla uno e si sente quattro.

Tutto allungatissimo come sempre.

Al direttore d'orchestra scappa un'altra di quelle parole che fanno paura a FF: "atei?". Parola impronunciabile come una bestemmia. La voce di Lionello la trasforma in "ateistici": e ci fa dentro rincorse e salti.

Prova d'orchestra è un apologo collocato ai giorni nostri e in chiave molto nazionale. Fellini dilata su una quarantina di orchestrali una sua personale visione e lettura degli strumenti musicali puntando tutto su un ventaglio di analogie varie fra strumenti ed elementi. Un pendolo di affinità e ripulse, attrazioni e incompatibilità. La bacchetta è virile, con l'archetto ci si gratta le ascelle, se passa la tromba un burlone ci infila dentro un frutto o un preservativo. Se non passa nessuno, Fellini fa passare la scala di Cric & Croc, quella che cammina da sola.

E se proprio l'analogia non c'è, allora scatta il blabla. Il solidissimo impianto didattico del corto disneyano si arzigogola. La ciarla italiana sovrasta la gag.

È anche semplicemente la storia di un gruppo di lavativi che non compiono il mestiere per cui sono pagati. Anziché lavorare, suonare, non la smettono di parlare.

“Ottoni, tofe avete messo voi vostro fiato? In stupide chiacchiere?”.

Il cast è un'accozzaglia eterogenea di sconosciuti pescati in extremis per ogni dove, ma soprattutto a Napoli come fa FF quand'è con l'acqua alla gola. Sconosciuti totali nella cui bocca si potrà “mettere dentro” di tutto e di più, come nel trombone. Facce di ignoti con qualche remota possibilità di relazione analogica con lo strumento schiaffatogli in mano. Strumento che con un corso acceleratissimo saranno istruiti a maneggiare alla meno peggio.

Il solo di questi sconosciuti che si consoliderà nel cinema felliniano è Giovanni (Franco) Iavarone, un simpatico napoletano barbuto, chiattono e un po' strabico, attore di De Simone e pittore naïf. Due giorni prima di incominciare, Fellini l'ha beccato fra le quinte della *Gatta Cenerentola*. Lui è il solo degli orchestrali che Fellini non doppia ed è uno dei pochi che dialoga con la vocetta inquirente di Fefè. Fellini è talmente sicuro di lui che gli affida uno degli strumenti più importanti, quello del papà di Alberto Sordi, il basso tuba. “Pompa su e pompa giù. Pompa qua e pompa là”.

Lo cerca per *La nave va*, ma lui è occupato, poi gli fa fare il becchino ne *La voce della luna*. Ma soprattutto gli consegna un ruolo d'altissimo rilievo simbolico, il ruolo che fu del Moro nel *Satyricon*, lo snocciolatore di menù dello spot dei Rigatoni, dove si gioca sul contrasto fra la presenza ispida di questo maître, la pretenziosità luchino-viscontiana delle portate e una lingua di fantasia culinaria alla parigina (vedremo).

Fra i motivi che attraggono Federico Fellini, il quale vuole chiamare tutti ribattezzandoli a modo suo, c'è anche il fatto che Iavarone è già di suo con il nome doppio. Sulla carta d'identità, sull'Enpals, sui titoli di testa di un piccolo film di Fassbinder girato in viaggio di nozze a Sorrento, *Attenti alla puttana santa*, c'è scritto Giovanni. E invece lui vuole chiamarsi Franco: si sente artista e vuole un nome d'arte.

Federico taglia la testa al toro e sentenza che Iavarone basta e avanza. Lo dice a modo suo, trascinandolo su sei/sette sillabe, come se il cognome contenesse già un epiteto.

“Tu ti hai a chiamare solo I-ava-roo-o-ne...”.

Tutti gli altri: tutti doppiati. C'è lavoro per tutti i soci della cooperativa.

Ma la sgangheratezza del girato e l'approssimazione di quelle gestualità improbabili non sono cose che si aggiustano al doppiaggio, tanto più in un doppiaggio bloccato come questo dove si deve rigare dritti.

“Su cento sapevano suonare in otto”, disse Fellini. Tempi, gesti, posture non erano quelli di un concerto di Capodanno di Karajan.

Ipotizzare la voce da dare a Ferdinando Villella, a Filippo Trincia e a Claudio Ciocca non sarà stato esattamente come chiedersi se per Sutherland è meglio Alberto Lionello o Giancarlo Giannini o piuttosto Gigi Proietti.

Baccarini parte. Si sovrappongono le voci alle facce. Binomi già fragili diventano triangoli impossibili di voci/facce/strumenti. Alcuni sono prodigiosamente calzanti, altri tirati per i capelli.

Fellini scrive tutto il film da solo. Lo sdegno civile è attualissimo, ma l'interpretazione psicologica degli strumenti è vecchiotta, d'antan. Dei tempi dei concerti della Martini & Rossi che piacevano alla Masina. Fellini non è uno di quelli che finge di levarsi gli anni, di aggiornarsi, tingersi, trapiantarsi.

A FF non interessa il toot, lo whistle, il plunk, il boom. A lui piace tanto Iavarone non solo per la sua faccia da Mangiafuoco, ma anche perché si chiama Iavarone. E anche se l'orchestra non si chiama più *banda* come ai tempi di Totò, quando su uno di questi giochi di parole scemi venivano costruiti trenta minuti di una pellicola, a FF piace lo stesso di fare il “capobanda”.

E la parola “controfagotto” (cfr il fagottone, la moglie di Sordi) gli interessa più di quel suono e di quello strumento, di cui nessuno conosceva l'esistenza prima di una celeberrima contestazione al notaio di *Lascia e raddoppia?*

Il film *Prova d'orchestra* di Federico Fellini diventa l'addizione di tutti questi provini di voci della CVD. Tanti provini che messi assieme diventano la Prova. E di cui c'è addirittura una specie di anagramma assonanzato: “la piovra”.

Gli orchestrali in rivolta si slogano le meningi per inventare slogan che non siano i soliti, quelli che, come abbiamo visto nell'*Indagine* di Petri, tutte le questure conoscono a menadito. Sono scritte felliniane con cui hanno affrescato e insozzato tutte le mura dell'antico auditorium. Le due più vistose sono: “Direttorazzo, dirigi sto ca” (tronca per motivi televisivi, perché il “ca puntini puntini puntini” si poteva quasi dire, Zavattini l'aveva liberalizzato in radio l'anno prima, ma non certo leggere...)

e “Beethoven? Machitisincula” (in cui il funzionario addetto avrà puntato sull’indecifrabilità... o non l’avrà visto e capito... o gli sarà scappato... avrà fatto finta... o si sarà fatto autorizzare da Paolo Grassi al telefono... vedremo).

La prima scritta è un bell’esempio di allungo sillabico da dub felliniano, che più in stile FF non si può. La sillaba “ca puntini puntini puntini” era un vecchio cavallo di battaglia dell’avanspettacolo. Dato che i comici non potevano pronunciare la parola *casino*, combinavano una canzoncina in rima “ino”, poi cominciavano a pronunciare lentamente “ca” e infine svicolavano sul “ca... ncello”. La parola *casino* era stata sdoganata, come abbiamo visto, già per *Il bidone*.

La seconda (comunque strepitosa che fosse “passata”) va anch’essa letta/doppiata/trascritta alla maniera di FF. Transcodificata all’oggi, Fellini l’avrebbe fatta diventare il nome di un calciatore nigeriano: Makiti Sinkula. Sono quei nomi goliardici di fantasia che i linguisti chiamano disfemistici (vedremo).

O nomi che ci riportano ai primissimi giochi infantili di parole sulla caccia. Come Caterina Katenpurghen interprete con Dolores De Pansa della famosa canzone *Una noche sul vaso...*

Dato che il doppiaggio è bloccato e non si può sfiorare, Baccarini e Lionello come abbiamo visto in apertura di questo saggio, si portano avanti con il lavoro, predoppiano già sul set con Fellini che ancora gira. Facendo fare allo sconosciutissimo signor Baas la imitazione del suo notissimo doppiatore, Orestino come lo chiama Fefè. Fellini incattivisce il finale e qualcuno striglia questo cineasta (non più giovane e notoriamente moderato e conservatore) che qui rasenterebbe la svolta autoritaria con nostalgie “naziste” di richiamo all’ordine.

Ma Baccarini sta dentro, la cooperativa rispetta le consegne, non perde soldini. Sinc nix. Il fuori sincrono c’è e si vede. Giovani critici tutt’altro che antifelliniani come Alberto Farassino e Marco Vallora lo scrivono. Farassino aveva scritto:

Ma se il direttore tedesco sente che l’esecuzione non è ancora perfetta, il regista italiano non si accorge che lo spartito cinematografico è degradato, che i suoi suoni di questo film sul suono sono malamente doppiati, che l’opera, sia in Tv che nel cinema non si potrà più fare.

E Vallora sulla “Gazzetta del Popolo”:

Gli stessi protagonisti sembrano a disagio, sorpresi dalla camera prima del tempo: forse non è nemmeno un caso che il doppiaggio sia così grossolano, distratto: la voce dice qualcosa, la bocca sottolinea altro. Si presentano al pubblico, si sentono spiati, forse lo sanno che il cinema è voyeurismo autorizzato, sanno comunque di essere cinema.

Per Farassino nonchalance. Per Vallora brechtismo, denuncia, allerta. Un po' tutt'e due, un po' né l'uno né l'altro. È un asincrono totale generalizzato, che fa parte del casino e del degrado antropico e ambientale che questo film engagé descrive.

Un tempo, quando il doppiaggio era attività molto più normativa e rigida di quanto non fosse ormai diventata nel 1978, si sosteneva che un fuori sincrono pacchiano danneggia la cooperativa economicamente.

Se mai era stato così, ai tempi di *Prova d'orchestra* non lo era più. La CVD non si sarebbe salvata.

Il film è un apologo. L'orchestra che non riesce più a suonare è la parte per il tutto di una più vasta comunità, di una "distrutta familia" che va in pezzi perché ognuno dei suoi membri, come nella versione trasteverina di *Stormy Weather* degli amici di Maldesi dice: "Vado per i cazzi miei/Che ti frega?".

Il soggetto sociale collettivo a rischio di autodeflagrazione è per Federico Fellini la comunità più vasta che ci sia: l'intero paese, l'Italia.

Fellini ne è così profondamente convinto che chiede di lanciare il suo volantino (refuso: lasciare, e giustamente "lasciare" perché questo è un film di sconforto rabbia testamento...) al Quirinale, dove nell'autunno viene fatta una storica anteprima.

Ma molti altri soggetti collettivi sono a rischio di saltare per aria.

Il 1978 è anche l'anno in cui si schianta il monopolio televisivo. Bastò il fallimento di un film di Lina Wertmüller (di cui il nostro Baccharini sta per diventare il direttore preferito), *Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova, si sospettano motivi politici*. E Lombardo molla tutto a Berlusconi per una cifra che è sì una rima (e per di più omosillabica con Lombardo) ma non un affare. Fu un pessimo affare per un sacco di gente, ma non se ne accorsero.

Inizia la svendita a valanga dei magazzini del cinema italiano. Col crac del monopolio televisivo, molte strutture audiovisive vanno a rotoli, ma tutti credono a un nuovo Eldorado. Montagne di sottoprodotti, centinaia di migliaia di ore premono all'edizione. Il cinematografo italiano salterà per aria proprio a partire dalla sua coda, il doppiaggio.

Dimenticavo "il finale incattivito", unico nella storia dei film che si conoscono, ideato a partire dal doppiatore.

Dopo un "filino di speranza" (alla Rizzoli), perché nella nebbia dei calcinacci l'orchestra ha riattaccato, il direttore si riferma lui e comincia a "gufare" con insulti e incitamenti vari in lingua tedesca agli orchestrali. Infine si va a nero.

Prima di ripartire in tetesco per il finalissimo il direttore d'orchestra/Baldwin Baas/

Oreste Lionello si lascia scappare un accorato “Ho sentito suoni di patelle, fischi...”. Dato che queste *patelle* sonanti non possono essere i frutti di mare, dobbiamo pensare che la lectio lionelliana stia per “padelle” detto alla crucca.

Cos’hanno a che fare le “padelle” con Fellini?

C’entrano, c’entrano...

La ricordate la battuta del chierichetto a Fabrizi?

“Ammazza che padellata che je avete dato, don Piè”, questa padellata fu rinfacciata a Fellini per tutta la vita. Non la si vede, non la si sente, ma è quella che stende l’an-zianissimo papà della signora Pina mentre le SS stanno per fare irruzione in *Roma città aperta*.

Si disse che era fuori posto, fuori sinc, fuori tutto rispetto al Neorealismo e che Fellini era un gagman da strapazzo.

Abbiamo allargato e allungato la descrizione del paesaggio che Baccharini si trovò ad affrontare quando iniziò a fare il direttore di doppiaggio del suo vecchio amico Federico Fellini. Ci lavorava già da quindici anni. Aveva capito tutto, sapeva tutto quello che c’era da sapere. Con molto affetto, pazienza e tecnica riuscì a permettergli di fare quasi tutto quello che a Fellini saltò in mente di fare.

Nella sua testimonianza Baccharini ricorda con fervore i suoi viaggi per Fellini prima e con Federico poi. Quelli da commesso viaggiatore a cercar voci a Napoli o in Romagna e i suoi tragitti per Cinecittà in automobile e da Cinecittà in metropolitana. Il suo racconto calza a pennello con una intervista di Fellini del 1980 a Irene Bignardi per “la Repubblica”. Quasi a pennello. Se le *coincidenze* fossero totali ci sarebbe naturalmente da allarmarsi. Fellini inverte la rotta di Baccharini e narra di viaggi a Cinecittà col mezzo pubblico sottoterra (cfr. *Block-notes di un regista*) e li fa diventare quasi un pellegrinaggio di Cabiria al santuario del Divino Amore.

Sì, ora ci vado in metropolitana, ho sempre qualche biglietto in tasca. E forse d’ora innanzi, come risultato, farò film più brevi, perché mi manca quell’ora di pensieri in giro per la città in automobile. Oppure arriverò in treno e dirò: ci ho messo solo un quarto d’ora, non mi è venuto in mente niente. Mi piace la metropolitana. E non certo per un sentimento di risparmio, che mi è sconosciuto. Ma perché forse, questa prova di buona volontà, questo piccolo disagio del tuffo nel collettivo, nell’umano, quel lento avvicinamento al lavoro, sollecita il mio sentimento cattolico. È un po’ come un fioretto: mi fa sperare in una contropartita durante la giornata.

Baccharini oggi è troppo un aziendalista per curarsi della sua “carriera”. Quando gli abbiamo chiesto una filmografia delle sue direzioni per questo libro, non ce l’aveva. Se l’è dovuta fare, come un abito per un matrimonio. È comunque notevolissima.

In quello stesso 1978, subito prima o dopo Fellini, fa un altro film ultrafelliniano, *Viaggio con Anita* di Monicelli. È l'anno di un film italo-sovietico, *La vita è bella*, girato in Italia da Grigorij Cuchraj con la Muti, che gli arriva probabilmente tramite Tonino Guerra, console dei russi di casa nostra. Di felliniano null'altro, se non appunto i film della Wertmüller in cui si va lunghi e fuori già dal titolo.

“Perché Lina è un'altra che vuol far parlare il culo”, mi spiega Baccarini.

Il Culo. 23. È vero. Ma parlava già in *Prova d'orchestra* quando al colmo della rabbia il direttore si voltava, si metteva a novanta gradi e urlava: “Cosa voi volete? Avere mio culo?”.

Eccome se il culo parlava. Parlò e fece scuola. Parlò anche in un altro film doppiato da Baccarini, *Il petomane* di Festa Campanile, film coevo di *E la nave va*. E non per nulla... Ma trascuro questa pista (vedremo) per chiedere a Carlo Baccarini l'origine di questa espressione straordinaria.

Si tratta, mi risponde, aggiustandosi la bretella, di una antica barzelletta dell'era di Guareschi o giù di lì. Una barzelletta intitola *La scoreggia*.

La scoreggia, di anonimo, 1950-55 circa, area di provenienza: Romagna.

Che cos'è la scoreggia?

Per il prete, la scoreggia è l'anima del fagiuolo che sale al cielo.

Per il comunista, la scoreggia è l'urlo di sdegno della merda repressa.

Per il filosofo, la scoreggia è il vano tentativo di Dio di far parlare il culo.

Ecco, Fellini fu Dio che disse Effatà e il culo parlò. Baccarini era lì vicino a dare una mano, ma chiese di non essere inquadrato (come nella copertina del libro).

Come si può chiamare un assistente di Dio?

Non mi viene la parola.

In quanto al fagiuolo è vero. Se non ha l'anima, si tratta di indole: è fatto così.

Ad Aldo Fabrizi accadde in scena di pestarne uno secco. Si chinò, lo raccolse, lo mostrò al pubblico e disse:

“Anche crudo ha voluto fare il suo rumorino”. Poi se lo mise in tasca sempre buono per una minestra e tre sonetti.

I

La favolosa! La fenomenale!

L'eccersa! La canora! La divina!

La carica più umana e genuina

der primitivo e unico canale.

È la Mammasantissima, la quale
fà la mafiosa in tutta la cucina,
è un pezzo da 90, la Padrina,
e, co' rispetto, l'Inno nazionale.

Siccome gonfia subito la panza,
nun c'è bisogno manco de fà er bisse
e se risparmia puro la pietanza.

In più chi cià er pallino musicale
e vive solo, armeno po' sentisse
er filodiffusore personale.

II

'Sto primo, che nun tollera er seconno,
è un vincolo de musica e de gloria;
tra er grano ch'è un'inzegna de Vittoria,
cor legume più libbero e gioconno!

Tutti quanti lo vònno e lo rivònno,
tanto che ormai fà parte de la Storia,
come la trasmissione obbligatoria
che cià 'na risonanza in tutto er monno!

Quann'è er momento che da un corpo sazzio
parte er sonoro, prepotentemente,
è un messaggio dell'omo ne lo spazzio.

E come è stato scritto ner Vangelo,
quer Verbo universale, è solamente
l'anima der fagiolo che va in cielo.

III

Pasta e fagioli dà virilità:
co' un bôn sellero poi, fà rivènì
la voja de cantà chicchirichì...
che de 'sti tempi qui è 'na rarità.

In più se po' provà la castità,
perché quann'uno accenna a diggerì
in modo un po' vorgare, se pò dì
qual'è la bocca de la verità.

Mò pe' fortuna c'è un agricortore
che pianta co' un innesto originale
certi fagioli cor silenziatore.

Però si nun c'è più la... sconvenienza
(che quanno è ar dunque poi se sente uguale)
nun fa' capì qual è la provenienza.

Il fagiolo spinge. Fagiolo (ma c'era già stato un altro di Fagiolo, il primo soccorritore di Cabiria) è il soprannome del capo macchinista degli ultimi vent'anni di Fellini: Alberto Emidi, detto Fagiolo. Quando, dopo il ciak e l'azione, Fellini dice "Vai, Fagiolo!", allora parte il carrello.

Franco Rossi di Firenze, Ettore Giannini di Napoli, Mario Maldesi di Roma, Carlo Baccarini di Pesaro ma che Fellini fingeva fosse di Riccione.

Quattro direttori di doppiaggio, quattro regioni, quattro dialetti, quattro accenti, fondi, koiné.

Se piazziamo con delle immaginarie bandierine sulla carta dello stivale le città di origine dei quattro grandi della post-sinc felliniana abbiamo una specie di configurazione finale, una costellazione con le sue latitudini e longitudini. La carta di un'Italia centrale e mediana che FF prediligeva e da cui mai si mosse.

E se vogliamo simbolizzare questa mappa di contributi e apporti regionali con delle voci di film, allora prendiamo il Matto che toscaneggia con Gelsomina, che lui gli è stufo e che gli piace bighellonare di qua e di là senza casa né meta né padrone e di non stare a rompergli le scatole. Voce che è la voce di Pinocchio, voce di sala come nessun'altra mai. Che mica Basehart leggeva Collodi, o grulli.

"Son loro che han bisogno di me, io un ho bisogno di nessuno... me mi vò per conto mio... Son fatto così... Che ci vuoi fare?...".

E poi la voce napoletana di Croccolo prestata allo pseudo De Laurentiis di 8½, voce che non ascolta nessuno e calpesta tutti. La dimostrazione che anche una voce può calpestare.

E le voci dei lanciatori di gatti morti all'Ambra Jovinelli di Roma e dei borghi adriatici di *Amarcord*, tutte voci che considerate emblematicamente assieme ci danno una cartolina sonora di ricordo di Fellini narratore dell'Italia tutta, la penisola.

E se ci mettiamo dentro Riccardo Cucciolla di Bari e Gianni Bonagura di Milano viene il sospetto che in questo campionario etnico-regionale di collaboratori di

un'Italia non estrema, senza regioni di frontiera (perché i confini mettevano Fellini a disagio, privo com'era di animus pugnandi) ci sia una regia suprema, naturalmente nascosta, come tutte le buone regie.

Per la verità in *Prova d'orchestra*, il film più multidialettale, c'era persino una voce di sardo. L'unica di tutto Fellini. E tutti a chiedersi se era Berlinguer, il PCI, il compromesso storico...

Capitolo nono

Un trauma giovanile

Ma perché?

Com'era iniziata tutta questa storia? C'era stato un casus belli, una scena primaria, un fattore scatenante?

Il mio compagno di questa avventura, Gerardo Di Cola, ha elaborato una sua teoria che ospitiamo, fra il trauma giovanile e il Bildungsroman.

Dopo molti successi in comune, alcuni dissapori fra Alberto Lattuada e il suo produttore abituale Carlo Ponti indussero Lattuada e realizzare in proprio *Luci del varietà*, film sul mondo dell'avanspettacolo tratto da un soggetto di Federico Fellini in buona parte ispirato ad avventure esperienze e racconti di e con Aldo Fabrizi. Lattuada associò alla regia del film Fellini. La pellicola fu prodotta dalla Film Capitolum e cioè in buona parte da una cooperativa costituita dagli stessi autori e dalle rispettive mogli, Carla Del Poggio e Giulietta Masina.

Siamo a cavallo fra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50. Ponti sentendosi scavalcato organizza in tutta fretta un contro-film sullo stesso tema, affidandone la regia a Mario Monicelli e Stefano Vanzina (Steno), coppia con cui ha appena realizzato un film di enorme successo, *Totò cerca casa*, in cui erano "avanzate" delle settimane di riprese e di contratto con Totò grazie alle quali si fece quasi un altro film, *L'imperatore di Capri*.

Mentre Lattuada e Fellini chiamano Peppino De Filippo a interpretare il ruolo del capocomico, Ponti sceglie Aldo Fabrizi (ndr. "protobidonato" felliniano sceso in lizza).

I due film vengono girati parallelamente: *Luci del varietà* quasi interamente in interni negli stabilimenti Scalera. *Vita da cani* in quelli della Titanus. Il film di Ponti Monicelli e Steno uscirà nell'ottobre del 1950 anticipando il concorrente di un paio di fatali mesi... Due mesi nei quali Lattuada e Fellini si trovano a dover decidere fra l'altro se è il caso di doppiare il film o meno.

Vita da cani che sta riscuotendo un discreto successo è doppiatissimo. D'altronde non sarebbe stato possibile fare altrimenti. La Lollo aveva fatto molti capriccetti sul set, patendo soprattutto il brio di Delia Scala mentre Tamara Lees era straniera e avrebbe dovuto essere doppiata in ogni caso. Mario Monicelli poi, come confermerà nel prosieguo di tutta la sua carriera, non solo è già propugnatore convinto della post-sincronizzazione oltranzista (alla Castellani) ma anche della necessità di voci nuove e meno inflazionate di quelle della CDC. La quale, impegnata al doppiaggio di tutti i film americani

bloccati dal 1938 in poi per l'Italia, sta ora "allagando" il paese di voci di cui si comincia a non poterne quasi più a forza di sentirle e risentirle.

Perciò Ponti Monicelli e Steno anziché rivolgersi alla potente CDC si rivolgono alla neonata ODI (Organizzazione Doppiaggio Italiano) una società in concorrenza. E fanno doppiare Gina Lollobrigida, Delia Scala e Tamara Lees rispettivamente da Adriana Parrella, Gemma Griarotti e Anna Proclemer.

Lattuada e Fellini ripongono grande fiducia in *Luci del varietà* e non nascondono di voler realizzare un "film d'arte". Hanno girato gran parte delle scene in interni curando la presa diretta del sonoro al limite delle possibilità offerte dai soldi e dalla tecnologia a disposizione. La presa diretta non è una prerogativa del cinema italiano che si è andato abituando a doppiare i film. I due registi decidono di tentare, non ricorrendo al doppiaggio se non per alcune scene girate in esterni e per le parti cantate. Tuttavia anche in questa pellicola si notano alcune particolarità che testimoniano come il doppiaggio venga usato con estrema disinvoltura senza che questo susciti reazioni e disapprovazioni da parte di qualcuno. Per esempio l'attore Enrico Piergentili, che interpreta il padre di *Melina L'Amour* (Giulietta Masina), recita in alcune sequenze (poche) con la sua voce in altre con quella di Enzo Liberti. Carlo Romano (*avv. Enzo La Rosa*) recita con la sua voce, ma quando canta è doppiato da Riccardo Billi. Anche Carla Del Poggio (*Liliana Antonelli*, in arte *Lilly*) è probabilmente doppiata nel canto.

A Folco Lulli (*Adelmo Conti*) presta la voce Michele Malaspina. Peppino De Filippo (*Checco Dalmondo*), Dante Maggio (*Remo, il cantante*), Giulio Cali (*Edison Will, il facchino*), Checco Durante (*il padrone del teatro*), naturalmente Giulietta Masina e tutti gli altri si auto-doppiano se non recitano in presa diretta.

Il film non ottiene il successo sperato e forse un piccolo contributo al "disastro commerciale" che ne deriva si deve anche all'utilizzo della presa diretta che lascia negli spettatori un senso di smarrimento per la qualità scadente del sonoro.

Per fare un esempio, che più forte e chiaro non si può, Di Cola cita un film resistenziale, *Actung banditi* di Carlo Lizzani, prodotto in quello stesso periodo da uomini legati al Pci, sotto forma di una inedita (e utopica) cooperativa fra Spettatori e Produttori e con un contributo dell'Anpi. Ebbene questa saga partigiana, realista-socialista come più non si poté, è tutta doppiata dalle grandi voci "americane", "americanissime" della CDC. Come se il film fosse il solito western: Rosetta Calavetta per Gina Lollobrigida, Gualtiero De Angelis per Giuliano Montaldo, Stefano Sibaldi per Franco Bologna, Rina Morelli per Maria Laura Rocca, Mario Pisu per Lamberto Maggiorani, Giulio Panicali per Andrea Checchi, Renato Turi per Vittorio Duse, Giorgio Capecchi per Pietro Tordi e ancora Nino Pavese (*Napoleone*), Massimo Turci (*Zero*), Miranda Bonansea (*la contadina*), Gianfranco Bellini (*Biondo*) e, immancabile, Emilio Cigoli (*Vento*).

Insomma gli uomini del Partito non avevano osato spingersi fin là dove si erano spinti Lattuada, Fellini e le signore.

Secondo questa ricostruzione che appare piuttosto plausibile, Fellini riceve una

lezione, incassa una tale bastonata (c'è di mezzo anche un fattore psicologico non secondario: la presenza dell'antico datore di lavoro, il risentito Fabrizi) che non se ne scorderà mai più.

Nella sua "filmografia nebulosa" FF offre una personalissima sintesi di quegli anni di lotta fra doppiatori e post-sincronizzatori (lotta che per altro non lo aveva sfiorato o quasi).

"Più che le voci, ricordo le cambiali".

E arriva subito al cuore del problema: è impossibile ricordare meglio.

Quelli di *Luci del varietà* sono gli anni della costituzione delle cooperative dei doppiatori sciolti e degli attori liberi che cercano di opporsi al monopolio e allo strapotere della potentissima CDC.

L'emissione della voce era inestricabilmente legata alla emissione delle cambiali. Mentre gli americani pagavano la CDC in denaro sonante, i post-sincronizzatori italiani che lavoravano sui film di casa nostra ricevevano solo cambiali. Per poterle incassare, per tirare avanti aspettando soldi veri, le voci si costituirono obbligatoriamente in cooperative, la ARS, la ODI, la CID e infine, di conseguenza, la stessa CVD.

Si dovette aspettare Maldesi e far passare filmmoni come *Il Gattopardo* per portare le post-sincronizzazioni italiane alla CDC, patto che avvenne nel 1964 suggellato da una solennissima cena al ristorante "La vigna dei cardinali" di ponte Milvio.

Federico Fellini incassò la lezione e la tenne bene a mente.

In quanto al resto delle cose del mondo del doppiaggio di allora, le beghe le scissioni le concorrenze, le esclusive le rotazioni e tutta quella problematica parasindacale (un po' alla *Prova d'orchestra*, per capirci) a Fellini non gliene poteva fregare "de meno". Lui stava al di sopra di tutte queste menate anche quando era ancora al di sotto.

Sicuramente alcune parole che cominciavano per com o per coo, come *compagnia* o *cooperativa*, gli mettevano l'orticaria. Di cooperative gli era andata a male perfino quella con sua moglie.

Se ci riusciva prendeva quello che gli serviva quando gli serviva.

Nel biennio 1946-1947, rischiando probabilmente grosso, aveva pubblicato sul "Travaso" una ventina di vignette anticomuniste di una rozzezza e violenza inaudite e per questo probabilmente efficaci.

La serie era intitolata *I due Compagni*, con la c maiuscola, la struttura era fissa.

C'è un primo compagno allampanato e sciocco, dall'aria campestre, vagamente alla Goofy (Pippo), un secondo compagno bassetto e occhialuto, sprofondato nella lettura de "l'Unità", una considerazione finale del mamo: A-B-A.

Primo compagno: (sollevando un piede da terra) “Compagno, ho pestato una cacca...”.

Secondo compagno: (senza togliere gli occhi dal giornale e alzando assertivamente l'indice di una mano) “Compagno l'Unità dice che è cioccolato!”.

Primo compagno: “Allora lecchiamo, compagno. Viva Togliatti!!!”.

Nel cielo assoluto transita un uccellino che reca un cartello più grande di lui: “Ho visto Stalin. È brutto”.

Per terra striscia un verme jacovittesco che trascina il cartello “Lombrico russo”.

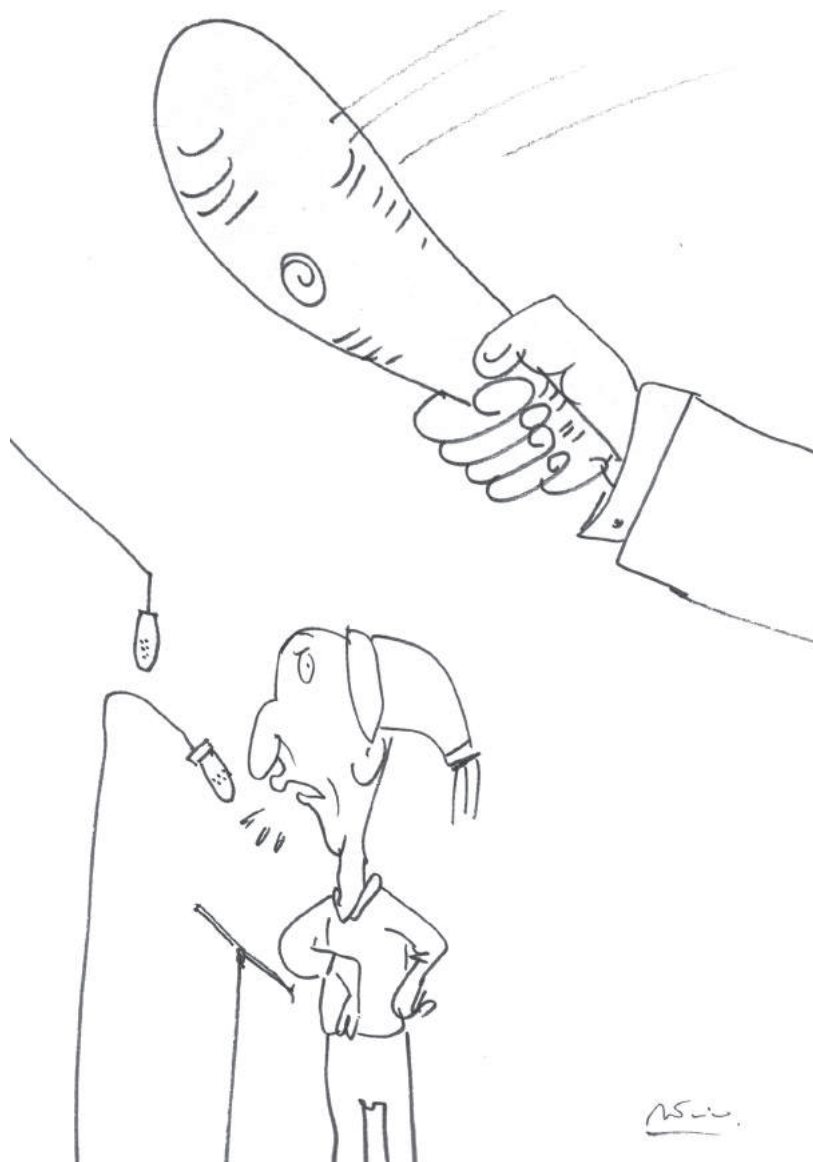
Fellini non mangia il pane con nessuno (cum panis), non ha bisogno di nessuna sigla o struttura per co-operare con qualcuno dei suoi collaboratori.

L'abbiamo visto: è “disponibile”.

(con la collaborazione di Gerardo Di Cola)

FILMOGRAFIA NEBULOSA RICORDI E INVENZIONI DI FEDERICO FELLINI

*Ricordare i doppiatori?
Identificarli con l'aiuto di un libro?
Mah, inventerò.*





LUCI DEL VARIETÀ

Carla Del Poggio, Peppino, Giulietta, chi avremmo dovuto doppiare?

Peppino aveva una voce insolente.

Folco Lulli non ricordo.

Carlo Romano era un doppiatore notissimo capace di fare qualunque età, qualunque dialetto. L'ho usato indifferentemente come attore e come doppiatore.

Kitzmler credo proprio parlasse con la sua voce...

Lo producemmo noi, e più che le voci ricordo le cambiali.

Federico Fellini

Abbiamo fatto una colonna guida buona al 50%, poi abbiamo ridoppiato con gli attori stessi.

Un'impresa vivacissima di cui non rimasero che debiti.

Sulla porta del mio studio io scrissi in grande: *Alberto Lattuada, prestatore d'opera per sempre.*

Alberto Lattuada



LO SCEICCO BIANCO

Ad Alberto feci un lungo provino di trucco.

E la voce di Sordi è la voce di Sordi. Sordi era un cantante, un bel basso naturale. Credo di averlo visto per la prima volta in una rivista di Galdieri dove cantava anche. Oltre che un doppiatore era un imitatore.

Anche se non faccio fare loro delle imitazioni, in generale a me piacciono molto gli imitatori. Li prediligo perché sono evidentemente in possesso di uno strumento sensibile a tutte le eco, a tutte le suggestioni.

L'imitatore è uno che ha aguzzato l'ingegno e che si è esercitato a un controllo totale della propria voce.

Le imitazioni contengono sempre qualcosa di parodistico, una consapevolezza umoristica, la possibilità di una deformazione caricaturale.

Brunella Bovo, la sposina, penso che fosse la Morelli.

Leopoldo Trieste mi dispiace che abbia ricevuto questo trauma, ma non avrebbe mai potuto doppiarsi. La sua inflessione dialettale era troppo presente.

Fanny Marchiò mi pare che l'abbia doppiata la Lattanzi. La Lattanzi era talmente identificata con la Garbo, solenne e regale, che c'era una certa soddisfazione goliardica e dissacratoria a dirle: "No, mi scusi, me la rifaccia! Signora, senta, facciamone un'altra...".

Ah, ah. (*Fellini ride*)

I VITELLONI

Interlenghi, Sordi e mio fratello Riccardo parlano con la loro voce.

Lo speaker è Cucciolla.

Franco Fabrizi aveva una voce del nord, oltre a tutto. Credo che sia di Mantova.

Manfredi lo doppiò benissimo: gentile e attento.

Leopoldo Trieste non solo lo doppiammo con una voce diversa da quella dello *Sceicco bianco* perché qui Carlo Romano recitava anche come attore, ma con una inflessione diversa, più sfumata, più sul pugliese direi.

La Ruffo (Sandra, la fidanzata di Fausto) credo fosse ancora la Morelli.

Degli stranieri del cast non ricordo nulla.

Bagolini (Giudizio) non saprei.



UN AMORE IN CITTÀ AGENZIA MATRIMONIALE

No, la voce di Cifariello non è la mia. È quella di Enrico Maria Salerno.
Forse feci un provino anche a Bonucci.

Intelligente e giusto Salerno. Credo di avergli promesso qualcosa. È il tipo di attore con cui mi sento in obbligo – chissà perché – di promettere qualcosa. Per lusingarlo, per compiacerlo, perché è bravo.

LA STRADA

La voce di Giulietta è la voce di Giulietta.

Non assomiglia al personaggio che fa nel film: non è né Gelsomina, né Cabiria, né Giulietta degli spiriti, né Ginger. Però è una diva e meraviglierebbe sentire un'altra voce.

Ha una voce scura, dai toni bassi, da fumatrice.

Non ho mai avuto la tentazione di doppiarla, né mai sarei stato capace di imporre questo punto di vista. Come con Marcello.

Quinn avrebbe potuto benissimo essere la voce di Zampanò: potente, stentorea. Un americano dove sentivi ancora dentro il messicano.

Foà fu perfetto. Sinceramente non ricordo questo finale mio in ginocchio in sala doppiaggio. E non mi pare nemmeno troppo plausibile: Zampanò nel finale, sulla spiaggia, deve solo singhiozzare.

Foà ricorda di avere inciso da solo? Ma io già da allora doppiavo ogni personaggio separatamente. Non mi piacciono le voci già mescolate al doppiaggio.

Il Matto credo proprio che lo pensammo toscano fin da subito. Un Benigni sarcastico e sfottente. D'altronde Sibaldi credo proprio fosse toscano (di Livorno, ndr), un altro doppiatore jolly. Una voce duttile in grado di caratterizzare diversi personaggi.

Forse per il Matto provai anche Bonucci, un altro di quelli che con la voce faceva quello che voleva.

Aldo Silvani era un doppiatore.



IL BIDONE

Crawford fu ancora Foà, ancora bravissimo. Crawford aveva una voce rotta dall'alcool, sfondata.

Franco Fabrizi non era più Manfredi, ma non ricordo chi lo fece.

Manfredi, invece, faceva Rinaldo, il bidonista arricchito interpretato... mah... da un certo Alberto De Amicis che non ricordo assolutamente chi fosse, ma probabilmente era un bidonista vero.

Basehart è Salerno. Poi c'era Riccardo Garrone che aveva una voce fonda, da cattivo settentrionale.

La De Luca non ricordo.





LE NOTTI DI CABIRIA

Giulietta, Nazzari e Silvani hanno la loro voce.

Franca Marzi e Dorian Gray non ricordo.

François Périer (Oscar, il ragioniere assassino) lo doppia Silvio Noto.

Ah, tu ne vuoi trarre l'ammissione che io sbirciassi la televisione?

Ma non l'ho visto alla televisione. Quindi si era presentato lui per fare il film e mi aveva colpito la sua voce o forse aveva fatto un programma alla RAI con Giulietta. Manfredi fa Enio Girolami, uno dei magnaccia.

I doppiaggi all'aperto probabilmente li facemmo per la sequenza della processione del Divino Amore.

Sì, c'era la Vitti. Che bella voce rauca e sgranata... Fa Dorian Gray? Ma forse ha fatto anche dei doppioni, qualche mignottona.

Nota: Secondo il piano di produzione ufficiale le riprese del film terminarono il 1° ottobre 1956 ma, secondo Kezich, si sarebbero protratte oltre. L'esordio televisivo di Silvio Noto avvenne con *Telematch* (presentato da Noto, Renato Tagliani ed Enzo Tortora) il 6 gennaio 1957.



LA DOLCE VITA

La dolce vita è il primo film per alcuni episodi del quale ho utilizzato il doppiaggio come una prosecuzione delle riprese: tutto il prato del miracolo e tutta la sequenza dei nobili.

Avevo girato il quadro, l'aspetto figurativo rimandando a dopo ulteriori precisazioni di racconto impossibili da girare in quelle circostanze.

Anouk Aimée? La Brignone. Cuny? Romolo Valli. Lex Barker sarà stato lui, ma non dice quasi niente...

Anita è Anita. Non ho mai pensato di doppiarla. Anche se al doppiaggio era un pochino riluttante, un po' impaurita: aveva anche delle forme di timidezza. Aveva una voce che aumentava il suo fascino di seduzione gloriosa, totale. Una voce da ragazzina raffreddata che conferiva una nota stonata a questa avvenenza solare, a questa sua gloria prorompente di femmina. Una vocetta nasale da bambinetta.

No, quella scena dei latrati non gliel'ho vista fare. Era la situazione a suggerirla, la notte, l'Appia Antica, la simbiosi di Anita con tutto ciò che è vivente, animale, naturale.

La Ciangottini non so. Annibale Ninchi era lui, la Rissone era lei, Magali Noël e Nadia Gray non so.

BOCCACCIO '70 LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO

Davvero avrei provinato Elio Pandolfi per la voce di Anita? Beh, Pandolfi lo chiamavo spesso: un talento estroso e giocherellone. Uno di quegli attori totali che io uso come la tastiera di un pianoforte.

La voce del putto è una doppiatrice di cartoni animati non più giovanissima che riusciva a fare trilli argentini di bimbi, trilli quasi impossibili da emettersi. Una vocetta di testa così acuta che faceva questa risatina, un campanellino d'argento.



8½

Marcello sono io? Se non ho mai pensato di doppiarlo io? Ma no, no!

Il doppiaggio è una impresa molto difficile. Prima di essere un fatto tecnico, di dizione, di voce, di sapienza attoriale, è un atteggiamento psicologico, un atteggiamento di vita.

Non devi abbandonare la tua spontaneità. Devi anzi esercitare su di essa un controllo assoluto. Una consapevole spontaneità, un calcolato abbandono. Un'unione di contrari che è il massimo della saggezza: il buddismo zen. È bellissimo caprioleggiare, indicare, anche incazzarsi nel chiuso della propria cabina di regia, ma saper eseguire queste indicazioni è tutta un'altra cosa.

Anouk Aimée ancora la Brignone.

Mi dici che Carla nella prima versione della sceneggiatura parla “in dialetto ferrarese”? Mi pare di poterlo escludere nella maniera più totale: dev'esser un errore dattilografico. Carla è la voce della Sandrocchia. È uguale. Come le chiappe. Molto simpatica.

La Cardinale era lei per la prima volta. Con quella voce che mi piaceva moltissimo, sfiatata, rotta, traballante. Mi sembrava che tutta l'angelicità, tutto l'aspetto idealizzato del personaggio acquistasse ancora evanescenza. Una voce grottesca, smiagolante, lei non voleva.

Carini, il cosceneggiatore, è Bonucci. Un altro di quelli che con la voce faceva quello che gli pareva. Qui fu molto stridulo mentre in realtà la sua voce era più calda.

Il direttore di doppiaggio era Ettore Giannini. Fu lui, infatti, che mi propose Croccolo per doppiare Guido Alberti, il produttore. Io volevo un napoletano non giovane e con un tono autorevole. E Giannini mi propose Croccolo (“questo ha una voce bassa profonda”). A Croccolo avevo fatto un provino per la parte del protagonista in *Lo sceicco bianco*, un ruolo per cui avevo provinato anche Arnoldo Foà e Aroldo Tieri. Conocchia? Chissà forse Noschese o Oreste Lionello. Non mi ricordo più quando ho conosciuto questi attori, questi straordinari strumenti...

Mino Doro? Forse ho preteso una voce più compiaciuta, più rotonda.

Mario Pisu? Pisu era un doppiatore.

Madeleine Lebeau? Forse una delle Savagnone o forse la Lattanzi.

La Boratto? Calma, sensuale, ammonitrice. Una voce che si concede.

La Saraghina non ho la minima idea. A meno che qui non mi sia apparsa per la prima volta Solvejg D'Assunta. Idem per Jacqueline Bonbòn.

Jan Dallas (Maurice, il telepata)? Forse qui ho conosciuto Oreste Lionello...





GIULIETTA DEGLI SPIRITI

Giulietta, Sandrocchia... Il nonno è Romolo Valli. La Boratto non so. La Koscina, mah? Luisa Della Noce era una doppiatrice. Vilallonga lo fece Alighiero Noschese. Vilallonga l'avevo visto in un film di Malle nella parte di un seduttore, un hidalgo finto aristocratico e supponente. Escludo d'avergli fatto recitare Garcia Lorca per uno sfottò a Foà che aveva venduto migliaia di copie del disco a 45 giri di "Alle cinque della sera".

Valeska Gert (il veggente Bishma) è ancora Noschese. Genius è sempre Noschese.

Mi scontrai duramente con il direttore di doppiaggio Ettore Giannini per questi 7 o 8 personaggi, tutti fatti doppiare a Noschese. "Ma come? Fai due personaggi che parlano con se stessi?".

Erano abituati a doppiare i film americani. Quelle sillabe, quei labiali: una precisione assoluta.

Io sono stato una specie di terremoto per i direttori di doppiaggio e per gli attori. Poi, alla fine, c'era un consenso divertito e un tentativo di collaborazione disperata.





TRE PASSI NEL DELIRIO TOBY DAMMIT

Credo, che alla fine, Toby Dammit lo fece Romolo Valli o Peppino Rinaldi.

Dietro suggerimento di Giannini, ci fu il tentativo estemporaneo di far doppiare Terence Stamp a Carmelo Bene. Ricordo esattamente che Giannini al momento del provino si squagliò lasciandomi solo.

Carmelo Bene fu molto simpatico: vide un paio di anelli e si entusiasmò.

Si piazzò lì davanti allo schermo a improvvisare... Non è che io sono un fanatico del lip-sinc, ma l'anello era finito e ripassava e lui continuava... Era un po' su di giri. Il suo talento, il suo bisogno d'improvvisazione e di gioco, la sua estroversione non consentivano di utilizzarlo. Mancava totalmente di quella umiltà e di quella tecnica che il doppiaggio esige in forma totale.

La voce autentica di Terence Stamp era identica a quella di Walter Chiari. Sfiatata, soffiata, velata, un po' rauca. Anche psicologicamente gli assomigliava molto, fanciullesco e un po' alterato.

Randone non poteva doppiarsi. Rifiutava. Lo diceva prima: lo faceva mettere nel contratto. Aveva un suo doppiatore che lo doppiava perfettamente. Era uno dei direttori di una delle tre grandi compagnie di doppiaggio: un uomo alto, pelato, con dei baffoni neri. Bravissimo. Si chiamava Geri. L'ha doppiato sia qui che nel *Satyricon*.



BLOCK NOTES DI UN REGISTA

Giulietta, Marcello, la Boratto, Zapponi, Gasparino parlano tutti con la loro voce. E io ho fatto la voce mia in inglese. È possibile perché lì parlo poco.

Il mio primo contatto con l'inglese l'ho avuto al liceo: *The Black Cat* di Poe, un'opera di Longfellow di cui non mi ricordo il titolo, e poi *Oliver Twist* di Dickens.

L'insegnante d'inglese era una donna: si chiamava Martini. Ricordo che il primo giorno che arrivò, salì sopra una panca e si rivolse a tutti noi parlando in inglese. Un metodo veramente spericolato e rivoluzionario in una classe di criminali come la nostra. Si crearono delle situazioni da circo equestre. Lei diceva: "Please, D'Ambrosio, open the window". D'Ambrosio con calma, in perfetta malafede, prendeva un enorme dizionario e patapùm lo lasciava cadere a terra. E lei, impassibile: "D'Ambrosio, I say open the window!".

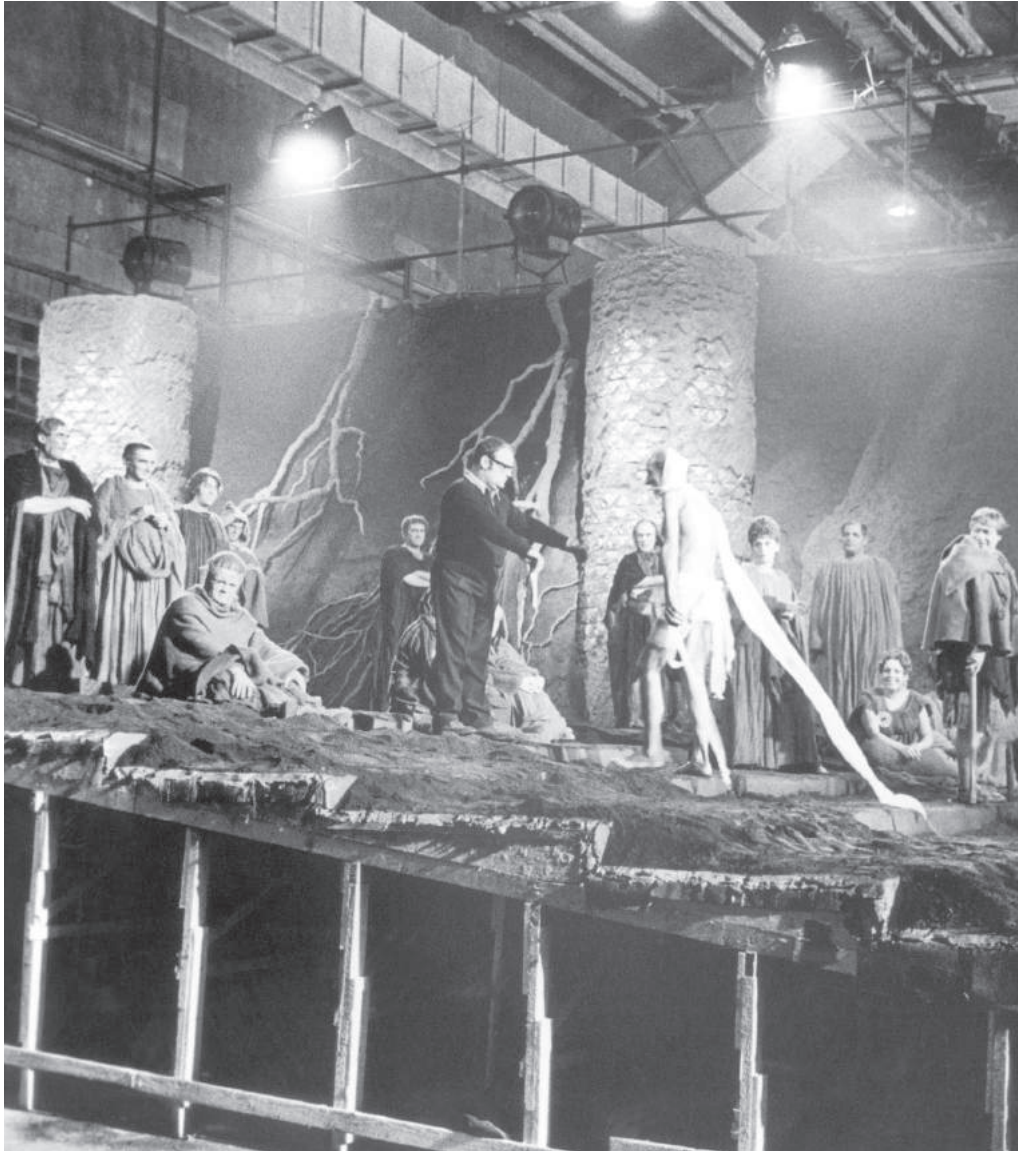
No, in *Amarcord* non c'era un insegnante d'inglese, però la classe del film è veramente quella che io ho avuto e i nostri professori erano così.

Comunque il fascino per Edgar Allan Poe mi nacque lì, in seconda liceo.

Poi, dall'estate del 1944, esercitai questo mio inglese al Funny Face Shop, la mia bottega della caricatura in mezzo a code di soldati americani. Scrisi addirittura la sceneggiatura di un cartone animato didattico che si intitolava *Hellò, Jeep!*.

FELLINI-SATYRICON

Trimalcione l'ha fatto Corrado Gaipa. Randone Geri. Magali probabilmente la D'Assunta. Capucine aveva pochissime battute, forse nessuna. Alain Cuny? Mah... Fanfulla forse Oreste Lionello. Mannaggia, non mi ricordo niente. Qui il vuoto è assoluto. Tedesco.





I CLOWNS

I clown sono Oreste e Alberto Lionello e Noschese che ne hanno interpretati 4 o 5 a testa.

All'inizio quando issano il tendone e il bambino si sveglia sentendo queste voci e si affaccia, c'è proprio il linguaggio degli zingari: il sinto che è un misto rumeno-veneto-marchigiano, una delle due lingue che gli zingari parlano. Il sinto e il rom.

Sì, il fonico è Alvaro Vitali. *I clowns* era anche ironico a proposito della sfacciataggine delle inchieste televisive. Che truppettina! Alvaro Vitali che fa il fonico, Gasparino che fa il macchinista, una segretaria di edizione che perde i fogli e straccia tutto. C'era già questa distanza: l'orgoglio del cineasta che prevede di essere soppiantato.



ROMA

Ma mi fai leggere una sfilza di cognomi che non mi dicono più niente...

Renato Giovannoli, Elisa Mainardi, Paule Rout, Paola Natale, Marcelle Ginette Bron, Mario Del Vago: non so chi sono...

Forse è stato un doppiaggio un pochino più complesso perché c'erano tantissimi personaggi. E poi non volevo calcare sul romanesco, un dialetto scaduto a una citazione così goffa e grottesca di se stesso. Come il napoletano. Volevo evitare tutto ciò che si riferiva al romanesco, cercando di restituirgli una dignità trattandolo col rispetto con cui si trattano le lingue sconosciute. Come se parlassi dell'Amazzonia.

L'estraneità è il tuo sguardo, prima di essere la cosa che vedi o la compiaciuta esaltazione dei tuoi ricordi.

E c'era di nuovo Alvaro Vitali, al suo terzo film con me. Una faccia straordinaria, un cartone animato, un sorcio, un bambino.

E ci sono dei rumorini messi come sottofondo, come brusio...

Sì, in generale è vero che le pernacchie le faccio io. Dove ho imparato? Ho frequentato una scuola serale a Bologna...

Nella platea dello Jovinelli si doveva sentire una voce che probabilmente usciva dalla toilette: la voce allarmata di un vecchio che diceva: "Me sento male, me sento male". Nel fotografico non c'era.

La D'Assunta continuava a chiedermi: "Ma cosa devo dire esattamente?", e io allora mi inventavo tutto un racconto sul perché questo vecchio si sentiva male... Così, fra di noi, questo flebile "me sento male, me sento male" è rimasto il saluto di ogni volta che ci vediamo.

La D'Assunta è una vera compagna. Non credo che abbia fatto del cinema, solo della rivista.



AMARCORD

Bruno Zanin non ricordo, forse è lo stesso che ha fatto Encolpio nel *Satyricon*. Pupella Maggio fu doppiata da Ave Ninchi che traduceva il personaggio in emiliano-romagnolo. Per Ave Ninchi avevo scritto un copione quando faceva compagnia con Aldo Fabrizi subito dopo la guerra, *Mercato nero*.

Brancia era Corrado Gaipa, bravissimo.

Ciccio Ingrassia era un milanese, un doppiatore molto noto che poi ho adoperato anche nel *Casanova*. Una voce rotta, rotolante, che incespicava continuamente in sfiatature e improvvise cesure nelle corde vocali.

Adriana Asti fece la Gradisca. La tabaccaia forse era la D'Assunta.

Biscein era Oreste Lionello che in *Amarcord* deve aver fatto una ventina di personaggi e fra gli altri probabilmente anche il gerarca.

Ho fatto venire certe vociacce dalla Romagna. Abbiamo convocato degli attori di filodrammatica da Rimini in seguito ad un sopralluogo. Quei viaggietti che si fanno più per divertimento personale che per una vera necessità organizzativa.

5 o 6 riminesi o romagnoli se ne stettero qui a Roma per un paio di settimane. Fra gli altri ricordo la cassiera d'un cinema la quale aveva una voce rauca da batrace che mi aveva molto colpito da ragazzino e che adesso era diventata una signora piuttosto avanti negli anni e tuttavia aveva conservato questo gracidio acquatico. In *Amarcord* fece due o tre personaggi.



IL CASANOVA

Ricordo che c'era un attore che Maldesi insisteva per avere. Invece Casanova lo feci fare a Gigi Proietti, un altro stregone della voce. Proietti fa una voce polifonica. Mi pare di averlo visto in televisione che imitava Petrolini e Sordi, sa imitare, sa cantare. Ha tenuto tutto il personaggio una tonalità sopra.

Non l'ho vista la versione francese con Piccoli diretta da Chéreau. Ma, ripeto, il Casanova Proietti l'ha fatto tutto su un registro più alto, contraddicendo il proprio tono naturale, portando l'emicroma più su.

Tu nel *Casanova* non senti affatto che Proietti è romano.

La vecchia marchesa Durfé? Credo Lilla Brignone.

Poi il solito gruppo: Lionello, la D'Assunta, Renato Cortesi. Oreste fece il gobbo di Dubois, che cantava *La mantide religiosa*, un altro cameo straordinario.



PROVA D'ORCHESTRA

Per il direttore d'orchestra di Oreste Lionello prima abbiamo fatto una colonna guida con un tedesco vero che parlava in italiano, in modo da poter dare a Oreste certe suggestioni, certe intonazioni, certi ritmi. È stata l'unica volta in vita mia che sono andato in moviola per un doppiaggio.

Oreste ha fatto altri 4 o 5 orchestrali, sicuramente il primo violino con l'accento piemontese.

In *Prova d'orchestra*, come poi nella *Città delle donne*, ci sono molti dialetti. Quelli non troppo sputtanati come il napoletano, il veneziano o il bolognese. Dialetti logorati dalle macchiette, destinati al ricatto della comicità o della leziosità come il veneto. Lionello può fare sfumature fra questi dialetti medi e di confine, come l'umbro e il marchigiano. Può evocare il suono, la cadenza, l'atmosfera di un certo dialetto più che far sentire il dialetto vero e proprio.

Qualcuno sostiene che Lionello è il Bagaglino, il regime? Ma chi lo riconosce? Una voce da frenare, che forza, strafa, battuteggia? Certo ci sono dei direttori di doppiaggio o dei registi che li chiamano perché sanno che gli salvano tante situazioni e, a un certo momento, li fan diventare dei cosceneggiatori. Dipende dall'autorità di chi li dirige.

Tu devi sapere cosa vuoi e cosa non vuoi. Il pianista sei tu: loro sono il piano. Sei tu che devi sapere quali pedali alzare o quali abbassare.



LA CITTÀ DELLE DONNE

Katzone l'ha fatto prima Maranzana e poi, con una voce tenorile, Marcello Tusco. Manni credo che fosse lombardo... Comunque una voce che non avevo mai ipotizzato di tenere. Fra il coma alcolico e gli antidepressivi viaggiava in uno stato di derealizzazione e incomunicabilità totale. Uno zombie che non sapevi come raggiungere. Piazzato immobile davanti alla macchina da presa ti guardava con un occhio da annegato. Non potevi nemmeno alzare la voce perché rischiavi di peggiorare le cose in progressione geometrica. Un ammalato che ti chiedeva scusa, pietà e di lasciarlo in pace. Poveraccio.

La femminista del treno, quella col colbacco, dev'essere Solvejg D'Assunta. Molte delle femministe le avrà fatte senza dubbio lei.

La Prucnal è la ex moglie di Giancarlo Giannini, Livia Giampalmo: la chiamavano "la signora degli anelli".

Il mausoleo? So che ero lì e che Marcello accendeva queste piccole lapidi che contenevano il volto delle amanti di Katzone e si accendeva anche il ricordo di una voce: una frase, un ansimare, un gemito, un'invocazione d'aiuto, un'estasi di piacere.

Era un modo goliardico di divertirsi con Marcello, ma anche l'espedito per tirare fuori un'atmosfera. Naturalmente il mausoleo è stato tutto ridoppiato: Solvejg D'Assunta deve averne fatte molte.

Ma no! Non sono suoni impossibili: sono descrizioni per prendere tempo.



E LA NAVE VA

Eran tutti attori inglesi. E c'era Riccardo Cucciolla come direttore di doppiaggio. Perché c'era Cucciolla? Mah...! O forse ne ha fatto solo metà?

Per Freddie Jones ho fatto sicuramente qualche provino: alla fine scelsi Amendola. Dato che non vado mai al cinema, Amendola l'ho scoperto in quell'occasione. Sapevo solo che era la voce di tre o quattro grandi divi americani. Un professionista serio. La voce di Victor Poletti non ricordo.

Oreste Lionello, come al solito, avrà fatto 4 o 5 personaggi...

La scelta delle voci dei cantanti d'opera è avvenuta consultandomi col maestro Gianfranco Plenizio, direttore d'orchestra e soprattutto di opere. Me le ha suggerite lui. Ma probabilmente anche Giulietta che è una melomane e va sempre all'opera. Senza di me.

Sono abitudini che non ho preso, iniziazioni che non ho avuto. Non credo di avere mai ascoltato un concerto in vita mia.



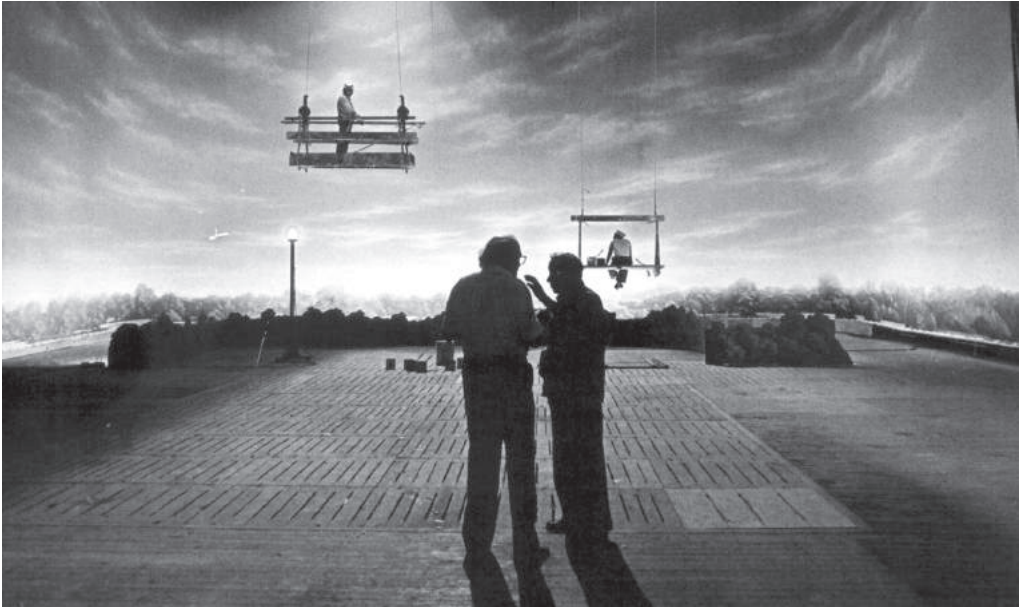
GINGER E FRED

Ho insistito molto per avere Maldesi che conosce Giulietta dai tempi del teatro universitario.

Non dirigevo più Giulietta da tanti anni e ci tenevo che lei si sentisse particolarmente protetta in un film così faticoso per lei con mesi di prove ed esercizi di ballo.

Uno dei grandi tormenti era il presentatore televisivo. Che faccia e che voce dargli. La faccia di una scopa, la voce di un aspirapolvere?

Convocare Pippo Baudo?



INTERVISTA

Tutti noi della troupe autodoppiati e, poi, le voci dei soliti.

Paola Liguori, la diva nella roulotte un pochino sul napoletano, deve averla fatta Solvejg D'Assunta. È bravissima, un aiuto preziosissimo, le faccio fare tutto: i vecchi, le ragazzine...

Sergio Rubini è se stesso. Non mi pare che abbia una voce particolarmente ricca di toni, però è un attore di teatro che sa eseguire delle indicazioni.

Quella è una scena che io sentii un giorno che abitavo in via Paolo Emilio, a Prati in una camera ammobiliata. Una mattina mi svegliao sentendo una pannellessa che strusciava. Era un rumore che non riuscivo a decifrare... pschaf, pschaf... Poi vidi dalla finestra due operai appesi su una tavola al piano di sopra...

E l'ho rimessa pari pari in *Intervista*:

“Cé, sai chi ho visto ieri sera?”.

L'altro ci cascava sempre.

“Ho visto Peppe”.

“E che t'ha detto?”.

“Vattela a ppià 'n der culo!”.

E la pannellessa andava: pschaf, pschaf...



LA VOCE DELLA LUNA

Paolo e Roberto sono attori sensibili ed estremamente malleabili. Roberto soprattutto – non do voti – che è un personaggio conosciuto attraverso la sua voce, il suo accento toscano, la sua maschera di Stenterello, fu straordinario.

Perché non gli si chiedeva di cambiare solo la voce. Gli si chiedeva di cambiare totalmente il suo modo di essere, l'impeto, l'arroganza, lo sfottò, il dileggio continuo. E fare invece un personaggio, esattamente al contrario del suo, di giovane romantico, di timido e impaurito sognatore, di monacello e clerico vagante che ha come angeli custodi Leopardi e Pinocchio.

Marisa Tomasi, “la vaporiera”, è Solvejg D'Assunta naturalmente. Ah, io facevo anche la vaporiera nella copia lavoro?

La voce della luna è il mio film più riscritto, anche al doppiaggio. L'ho girato con degli appunti miei personali che passavo la mattina al trucco agli attori. Avevo in mente solo un sentimento di libertà: la campagna, la notte, il vagabondaggio, l'aspetto picaresco...

Roberto ricorda soprattutto il casino del set... Sono fregnacce. Com'è possibile fare un film nel casino? Ma il silenzio uno ce l'ha dentro di sé. Se dentro, invece, ci hai il casino... come fai a fare un film?



LA TIVÙ DI FELLINI

(scarti da *Ginger e Fred*, editi dall'Istituto Luce nel 2003)

Ho visto il vhs assieme a Giulietta.

La decapitazione islamica però andrebbe doppiata. Scorcia un po' il rock che è troppo lungo. E mettimi una bella musica sotto. Che fondino ci aveva il santone della Maialetta?

(13 luglio 1992 al telefono,
preparando una proiezione di questi materiali
per il Festival di Taormina con il titolo di *Sbrisole*)

FILMOGRAFIA DELLE VOCI DI FEDERICO FELLINI

DI GERARDO DI COLA

CON LA COLLABORAZIONE DI MICHELE KALAMERA E ENRICO LANCIA



LUCI DEL VARIETÀ - 1950

Società di doppiaggio: ODI

Direttore di doppiaggio: Franco Rossi

	Personaggio	Attore	Doppiatore
1°	Checco Dalmonte	Peppino De Filippo	a. d. e p. d. ¹
2°	il suggeritore		p. d.
3°	amministratore teatro		p. d.
4°	il padre di Melina	Enrico Piergentili	
5°	Melina L'Amour	Giulietta Masina	a. d. e p. d.
6°	Remo, il capocomico	Dante Maggio	a. d. e p. d.
7°	l'esattore		
8°	1ª ballerina		
9°	Valeria Del Sole	Gina Mascetti	a. d. e p. d.
10°	il fachiro	Giulio Cali	a. d. e p. d.
11°	voce alla radio		GUIDO NOTARI
12°	2ª ballerina		
13°	3ª ballerina		
14°	giovane alla stazione		
15°	ballerina col giovane		
16°	Liliana "Lilly" Antonelli	Carla Del Poggio	a. d. e p. d.
17°	Alfredo		
18°	il maestro	Mario De Angelis	
19°	il vetturino		
20°	una soubrettina	Giovanna Ralli	p. d.
21°	il proprietario del teatro	Checco Durante	a. d. e p. d.
22°	uno spettatore		
23°	avv. Enzo La Rosa	Carlo Romano nel canto	a. d. e p. d. RICCARDO BILLI (barbiere di Siviglia)
24°	Duke, amico di Enzo	Giacomo Furia	p. d.
25°	Bruno Antonimi, il giornalista	Silvio Bagolini	p. d.
26°	1° uomo in galleria		
27°	2° uomo in galleria		
28°	3° uomo in galleria		
29°	l'uomo scocciato		
30°	la sarta		
31°	Edmondo, l'albergatore	Renato Malavasi	a. d. e p. d.
32°	il portiere del night		
33°	il tassista		
34°	1° cameriere		
35°	2° cameriere		
36°	1° attore di cabaret	Vittorio Caprioli	p. d.
37°	2° attore di cabaret	Alberto Bonucci	p. d.
38°	il cantante brasiliano		
39°	Palmisano		
40°	un cliente del night		

¹ a. d. = si doppia da solo; p. d. = presa diretta.



42° Adelmo Conti	Folco Lulli	MICHELE MALASPINA
43° donna di Adelmo		
44° una donna in macchina		
45° il portiere dello stabile		
46° una donna dello stabile		
47° John	John Kitzmiller	p. d.
48° Gypsy Singer	Vania Orico	
49° il vigile notturno		
50° un uomo dello stabile		
51° un uomo al dormitorio		
52° Bill	Joe Falletta	p. d.
53° la coreografa ungherese	Franca Valeri	a. d. e p. d.
54° uomo al pianoforte		CARLO ROMANO
55° impresario teatrale		non ha battute
56° assistente dell'impresario	Marco Tulli	non ha battute
57° un inserviente teatrale	Alberto Lattuada	
58° altro inserviente		
59° la soubrette	Fanny Marchiò	
60° una ballerinetta	Sophia Loren	non ha battute
61° il bigliettaio		
62° cameriere night club	Pasquale De Filippo	a. d.
63° speaker alla stazione		
64° un ferroviere		
65° la ragazza sul treno	Silvana Blasi	
66° una passeggera		

**LO SCEICCO BIANCO - 1952**

Società di doppiaggio: CDC

Personaggio

Fernando Rivoli
 Wanda Giardino in Cavalli
 Ivan Cavalli, lo sposino
 Cabiria
 Felga
 Amministratore della troupe
 il regista dei fotoromanzi
 Marilena Vellardi, dirett. giornale
 Oscar attore dei fotoromanzi
 truccato da negro
 Mambroni, il signore dello spider
 la moglie di Fernando Rivoli
 il portiere d'albergo
 lo zio di Ivan
 la prostituta amica di Cabiria
 il facchino d'albergo
 il commissario
 un redattore
 altro redattore
 il ragazzo truccato da negro
 la zia
 la cugina Rina
 Aroldino
 il fidanzato della cugina
 una cliente grassa dell'albergo
 il poliziotto col faldone
 l'uomo che salva Wanda

il tassista
 il degente
 il dottore
 il poliziotto in ospedale

Attore

Alberto Sordi
 Brunella Bovo
 Leopoldo Trieste
 Giulietta Masina
 Lilia Landi
 Armando Libianchi
 Ernesto Almirante
 Fanny Marchiò

Piero Antonucci
 Mimo Billi
 Gina Mascetti
 Giulio Moreschi
 Ugo Attanasio
 Jole Silvani
 Enzo Maggio
 Antonio Acqua
 Carlo Mazzoni

Anna Primula
 Elettra Zago
 Aroldino
 Rino Leandri

“Er Ciriola”,
 noto bagnino del Tevere
 Guglielmo Leoncini

Giorgio Salvioni

Doppiatore

a. d.
 RINA MORELLI
 CARLO ROMANO
 a. d.
 ANDREINA PAGNANI

LAURO GAZZOLO
 TINA LATTANZI

a. d.
 a. d.
 CHECCO DURANTE
 GAETANO VERNA
 MARINA DOLFIN
 a.d.
 ALDO SILVANI
 GIUSEPPE RINALDI
 GIANFRANCO BELLINI
 MASSIMO TURCI

a. d.
 a. d.

FRANCA DOMINICI

RENATO TURI

CESARE POLACCO
 BRUNO PERSA

I VITELLONI - 1953

Società di doppiaggio: ODI

Direttore di doppiaggio: Franco Rossi

Personaggio	Attore	Doppiatore
voce narrante		RICCARDO CUCCIOLLA
Fausto	Franco Fabrizi	NINO MANFREDI
Sandra, sorella di Moraldo	Eleonora Ruffo	DEDDI SAVAGNONE
madre di Sandra	Paola Borboni	GIUSI RASPANI DANDOLO
il dottore		FRANCESCO SORMANO
Francesco, padre di Fausto	Jean Brochard	ENRICO OSTERMANN
il parroco		GIANNI CAVALIERI
madre di Alberto	Gigetta Morano	GIANNA PIAZ
Leopoldo	Leopoldo Trieste	ADOLFO GERI
la servetta		VANNA POLVEROSI
Moraldo	Franco Interlenghi	a. d.
Guido, il piccolo ferroviere	Guido Martufi	FLAMINIA JANDOLO
Alberto	Alberto Sordi	a. d.
ingegnere che vuol volare		GABRIELLA GENTA
Olga, sorella di Alberto	Claude Farell	a. d.
Riccardo	Riccardo Fellini	a. d.
Michele, l'antiquario	Carlo Romano	a. d.
padre di Sandra	Enrico Viarisio	a. d.
1 ^a amica di Sandra		Gemma Griarotti
Gisella la cinesina	Vira Silenti	FLAMINIA JANDOLO
sconosciuta nel cinema	Arlette Sauvage	
voce maschile del film		MARIO FERRARI
voce femminile del film		
sesto vitellone con i baffi	Massimo Libassi	
Caterina vicina di casa di Leopoldo	Milvia Chianelli	
Antonio, il cameriere	Gondrano Trucchi	
Giulia, moglie dell'antiquario	Lida Baarova	a. d.
signora anziana alle nozze	Amalia Pellegrini	WINNIE RIVA
suora		SARA RIDOLFI
Giudizio, l'idiota	Silvio Bagolini	a. d.
frate Felice		GIANRICO TEDESCHI
Natali, il capocomico	Achille Majeroni	a. d.
il piccolo patriota della rivista		DEDDI SAVAGNONE
1 ^a ballerina	Giovanna Galli	
2 ^a ballerina	Franca Gandolfi	a. d.
la soubrette	Maja Nipora	JOLE FIERRO
balia		
la domestica di casa di Sandra		PAOLA VENERONI
il capo stazione		

AGENZIA MATRIMONIALE (L'AMORE IN CITTÀ) - 1953

Società di doppiaggio: ODI-ARS

Personaggio	Attore	Doppiatore
Cifariello, il giornalista	Antonio Cifariello	ENRICO MARIA SALERNO
1 ^a inquilina		
2 ^a inquilina		
Attilio, proprietario agenzia	Ilario Malaschini	GAETANO VERNA
direttrice dell'agenzia	Angela Pierro	GIANNA PIAZ
Rossana	Livia Venturini	a. d.

**LA STRADA - 1954**

Società di doppiaggio: CDC

Personaggio

madre di Gelsomina
 Zampanò
 uomo all'osteria
 Gelsomina
 1° oste
 la prostituta all'osteria
 donna in bicicletta
 donna alla finestra
 la vedova
 Anna, assistente del "Matto"
 il "Matto"
 1° uomo del circo
 1ª donna del circo
 la moglie del Giraffa
 signor Giraffa
 Neno giovane inserviente del circo
 la guardia
 2ª donna del circo
 3ª donna del circo
 la suorina
 la suora anziana
 2° uomo del circo
 4ª donna del circo
 2° oste
 uomo scalfiato all'osteria
 donna che stende i panni
 nuova compagna di Zampanò

Attore

Anna Primula
 Anthony Quinn

 Giulietta Masina
 Mario Passante
 Giovanna Galli

 Marcella Rovena

 Richard Basehart

 Aldo Silvani
 Nazareno Zamperla

 Livia Venturini

 Pietro Ceccarelli

 Yami Kamadeva

Doppiatore

FRANCA DOMINICI
 ARNOLDO FOÀ
 ALFREDO CENSI
 a. d.
 a. d.

 CLELIA BERNACCHI
 WINNIE RIVA

 STEFANO SIBALDI
 GIOVANNI SACCENTI

 MARINA DOLFIN
 CESARE POLACCO

 GIOTTO TEMPESTINI

 a. d.
 GIOVANNA CIGOLI
 ALFREDO CENSI

 NINO BONANNI

 LIVIA VENTURINI

IL BIDONE - 1955

Società di doppiaggio: CID

Direttore di doppiaggio: Franco Rossi

Personaggio

il barone Vargas

Picasso

Augusto

Stella Fiorina, la contadina

Roberto

sorella di Stella

Maggie, la ballerina

Cameriere locale notturno

Luciana, amante di Rinaldo

Marisa

invitato veglione

altro invitato

altra invitata

altra invitata

altro invitato

signora derubata del portasigarette

Rinaldo

Attore

Giacomo Gabrielli

Richard Basehart

Broderick Crawford

Maria Zanoli

Franco Fabrizi

Sara Simoni

Mara Werlen

[Barbara Varenna]

Gino Buzzanca

Xenia Valderi

Irene Cefaro

Andrea Aureli

Vincent Barbi

Terry Dalton

Yami Kamadeva

Carlos Lamas

Cristina Pall

Alberto De Amicis

Doppiatore

a. d.

ENRICO MARIA SALERNO

ARNOLDO FOÀ

MARIO COLLI

LIA CURCI

a. d.

a. d.

ELENA ZARESCHI

NINO MANFREDI





Iris
 signora Bove, bidonata case popolari
 Luigi Fiorelli, bidonato case popolari
 altro bidonato case popolari
 Patrizia, figlia di Augusto
 amica di Patrizia
 il benzinaiò
 il biondo del cinema
 la guardia che arresta Augusto
 voce nell'atrio che chiede
 "cosa è successo?"
 guardia carceraria
 l'uomo del bidone dell'orologio
 Riccardo, un bidonista
 nuovo bidonista
 Susanna, ragazza paralitica
 madre di Susanna
 ultimo bidonista in livrea
 ruolo non identificato
 ruolo non identificato
 ruolo non identificato
 ruolo non identificato

Giulietta Masina
 Ada Colangeli
 Amedeo Trilli
 Ettore Bevilacqua
 Lorella De Luca
 Lucetta Muratori

 Tiziano Cortini
 Ugo Sasso

Alberto Plebani
 Riccardo Garrone
 Mario Passante
 Sue Ellen Blake

Paul Greter
 Grazia Carini
 Gianna Cobelli
 Gustavo De Nardo
 Tullio Donadoni

a. d.
 a. d.
 a. d.

RITA SAVAGNONE
 DEDDI SAVAGNONE
 ALEARDO WARD
 ALDO GIUFFRÉ

FEDERICO FELLINI
 RENATO COMINETTI
 GIANRICO TEDESCHI
 a. d.
 a. d.
 FULVIA MAMMI
 GIUSI RASPANI DANDOLO

**LE NOTTI DI CABIRIA - 1957**

Società di doppiaggio: CID

Direttore di doppiaggio: Franco Rossi, assistente Mario Maldesi

Personaggio

Maria Ceccarelli detta Cabiria
 Fagiolo, primo soccorritore
 uomo che accorre in camicia
 Wanda
 1ª prostituta, Matilda
 2ª prostituta, Patrizia
 Amleto, il magnaccia
 Luccicotto altro magnaccia
 Marisa, altra prostituta
 amica di Cabiria
 Alberto Lazzari
 Jessy
 cliente grasso del "Piccadilly"
 Davide, maggiordomo di casa Lazzari
 lo storpio, zio di Amleto
 una fedele isterica
 un devoto che porta la croce
 giovane aitante che tenta approcci
 il prete
 pretino al Divino Amore
 l'illusionista
 spettatore biondo ipnotizzato
 spettatore grasso ipnotizzato
 spettatore con baffetti ipnotizzato
 spettatore che pernacchia
 altro spettatore con la camicia a fiori
 Oscar D'Onofrio
 padre Giovanni, il fraterno
 il frate portinaio
 ragazzo con maglietta a righe e chitarra
 la moretta che sorride e dice buonasera

Attore

Giulietta Masina

 Luciano Bonanni
 Franca Marzi
 Pina Gualandri

 Enio Girolami
 Christian Tassou
 Loretta Capitoli
 Maria Luisa Rolando
 Amedeo Nazzari
 Dorian Gray
 Mimmo Poli
 Amedeo Girard
 Mario Passante
 Ada Colangeli
 Gianni Baghino
 Sandro Moretti
 Don Terenzi del Divino Amore
 Dominique Delouche
 Aldo Silvani
 Franco Balducci
 Ciccio Barbi
 Nino Milano

 François Périer
 Polidor

Doppiatore

a. d.

 a. d.
 BICE VALORI
 MONICA VITTI
 NINO MANFREDI

 NICOLETTA LANGUASCO

 a. d.
 FULVIA MAMMI

 a. d.

 p. d.
 a. d.

 FEDERICO FELLINI
 RICCARDO GARRONE
 SILVIO NOTO
 a. d.
 FRANCESCO SORMANO

LA DOLCE VITA - 1960

Direttore di doppiaggio: Franco Rossi

Personaggio

signore irritato al night
 Marcello Rubini
 1ª signora con signore irritato
 2ª signora con signore irritato
 Maddalena
 la prostituta
 2ª prostituta
 1° sfruttatore
 2° sfruttatore
 radiocronista
 Emma, compagna di Marcello
 giornalista all'ospedale
 infermiere ospedale
 medico ospedale
 Paparazzo, il fotografo
 2° fotografo
 3° fotografo
 4° fotografo
 Sylvia, la diva
 Edna, segretaria di Sylvia
 Scalise, il produttore
 assistente Scalise
 segretario Scalise
 interprete conferenza stampa
 giornalista conferenza stampa
 giornalista conferenza stampa
 giornalista conferenza stampa
 giornalista conferenza stampa
 giornalista conferenza stampa
 giornalista conferenza stampa
 giornalista conferenza stampa
 giornalista conferenza stampa
 giornalista conferenza stampa
 operatore cinegiornale
 Robert , compagno di Sylvia
 il cantante
 giovane effeminato
 cameriere a Caracalla
 ballerino di colore
 Franchie Stout
 Steiner
 pretino all'organo nella chiesa di Steiner
 prete prato del miracolo
 il padre di Maddalena

Attore

Cesare Miceli Picardi
 Marcello Mastroianni
 Donatella Esparmer
 Maria Pia Serafini
 Anouk Aimée
 Adriana Moneta
 Annamaria Salerno
 Oscar Ghiglia
 Gino Marturano
 Francesco Luzi
 Yvonne Furneaux
 Thomas Torres
 Carlo Mariotti
 Leonardo Botta
 Walter Santesso
 Enzo Cerusico
 Giulio Paradisi
 Enzo Doria
 Anita Ekberg
 Harriet White
 Carlo Di Maggio
 Francesco Consalvo
 Guglielmo Leoncini
 Sandy von Normann
 John Francis Lane
 Donatella Della Nora
 Donato Castellaneta
 Nadia Ballabine
 François Dieudonné
 Mario Mallamo
 Henry Thody
 Concetta Ragusa
 Umberto Felici
 Maurizio Guelfi
 Tiziano Cortini
 Lex Barker
 Adriano Celentano
 Giò Stajano
 Gondrano Trucchi
 Archie Savage
 Alan Dijon
 Alain Cuny
 Gianfranco Mingozzi
 Alex Messoyedoff
 Giacomo Gabrielli

Doppiatore

a. d.
 a. d.

 LILLA BRIGNONE
 LIA CURCI

 RICCARDO CUCCIOLLA
 GABRIELLA GENTA

 a. d. / MASSIMO TURCI
 a. d.
 MASSIMO TURCI
 TONY UCCI
 a. d.
 a. d.
 a. d.

 a. d.
 a. d.
 ELIO PANDOLFI
 ELIO PANDOLFI
 ELIO PANDOLFI
 ELIO PANDOLFI
 a. d.
 ELIO PANDOLFI
 ELIO PANDOLFI
 ELIO PANDOLFI
 a. d.
 a. d.

 a. d.

 ELIO PANDOLFI
 ROMOLO VALLI
 ELIO PANDOLFI
 NINO DAL FABBRO



cameriere casa Maddalena	Paolo Labia	
madre bambini miracolati	Rina Franchetti	a. d.
lo zio dei miracolati	Aurelio Nardi	a. d.
bambino miracolato	Massimo	
bambina miracolata	Giovanna	
la madre che chiede il miracolo	Marianna Leibl	
il regista TV	Alfredo Rizzo	MARIO COLLI
moglie di Steiner	Renée Longarini	VANNA POLVEROSI
amica di Marcello	Iris Tree	ANNA ROSA GARATTI
invitato in casa Steiner	Leonida Repaci	a. d.
invitata casa Steiner	Anna Salvatore	a. d.
invitata indiana in casa Stainer	Winne Vagliani	
invitata casa Steiner	Margherita Russo	
invitata casa Steiner	Letizia Spadini	
invitato inglese in casa Steiner	Desmond O'Grady	
invitata seduta per terra casa Steiner	Federika André	
Paola, la ragazza della trattoria	Valeria Ciangottini	a. d.
il padre di Marcello	Annibale Ninchi	a. d.
Fanny, la ballerina	Magali Noël	a. d.
litigante in via Veneto	Nello Meniconi	BRUNO SCIPIONI
pettegolo in via Veneto	Massimo Bussetti	
direttore del tabarin	Vittorio Manfrino	
clown nel tabarin	Polidor	
Lucy	Lilly Granado	
Gloria	Gloria Johns	
Nico, ragazza in via Veneto	Nico Otzak	a. d.
Irene	Ida Galli	a. d.
onorevole spagnolo	Juan Antequera	
principe Mascalchi	Vadim Wolconsky	ELIO PANDOLFI
don Giovanni Mascalchi	Ivenda Dobrzensky	
don Giulio Mascalchi	Giulio Questi	
don Eugenio Mascalchi	Don Eugenio Ruspoli di Poggio Suasa	
Sonia	Audrey McDonald	a. d.
amante occasionale di Maddalena	Ferdinando Brofferio	
il ragazzo stanco coi cani	Mario De Grenet	ELIO PANDOLFI
medium inglese	Rosemary Rennel Rodd	
il bel cavallerizzo	Franco Rossellini	
Massimilla	Maria Marigliano	
invasata alla seduta spiritica	Loretta Ramaciotti	
duchessa dormiente	Elisabetta Cini	
ragazza che ride istericamente	Cristina Paolozzi	
signore dell'orologio	Carlo Kechler	
ragazzo col visone	Brunoro Serego Alighieri	
la signora che si specchia	Nani Colombo	
giornalista che telefona	Franco Giacobini	a. d.
il commissario	Giulio Girola	CARLO HINTERMANN
commissario di zona	Vando Tres	
dottore	Giuseppe Addobbati	a. d.



carabiniere	Giancarlo Romani	
cameriera casa Steiner	Giuliana Lojodice	
Nadia, la moglie divorziata	Nadia Gray	JOLE FIERRO
amante di Nadia	Mino Doro	a. d.
signore nella villa col reggiseno in testa	Mario Conocchia	a. d.
Laura, attrice e cantante	Laura Betti	a. d.
il divo	Jacques Sernas	a. d.
amante del divo	Leontine van Strein	
travestito bruno	Carlo Musto	
travestito biondo	Antonio Jacono	
Daniela	Daniela Calvino	
il ballerino di colore	Leo Coleman	
ammiratore di Nadia	Enrico Glori	a. d.
la signora del pollo	Christine Denise	
il padrone della villa	Riccardo Garrone	a. d.
giovane muscoloso	Tito Buzzo	
ragazzo che aiuta Nadia nello spogliarello	Umberto Orsini	
un ragazzo che assiste allo spogliarello	Decimo Cristiani	
un ragazza che assiste allo spogliarello	Sandra Tesi	
ragazza coperta di piume	Franca Pasut	
ragazzina che si confessa	Lucia Vasilicò	



LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO (BOCCACCIO '70) - 1962

Società di doppiaggio: SAS

Direttore di doppiaggio: Stefano Sibaldi

Personaggio

dott. Antonio Mazzuolo
 angioletto
 1° generico
 2° generico
 3° generico
 Ercole
 il regista
 uomo che scende dalla macchina
 donna che scende dalla macchina
 la questuante
 il bigotto nostalgico
 il giornalista
 capo boy scout adulto
 capo cantiere
 muratore
 operaio
 capo operaio
 1° americano
 2° americano
 altoparlante
 l'uomo col megafono
 Autista
 il commissario
 il sacrestano
 segretario Monsignore
 inquilina
 domestica dott. Antonio
 sorella del dott. Antonio
 Anita, la donna del cartellone
 donna bigotta
 1° infermiere
 il dottore
 1° pompiere
 2° pompiere
 2° infermiere

Attore

Peppino De Filippo
 Eleonora Nagy

 Giuliano Gemma

 Lina Alberti
 Mario Conocchia

 Persico
 Alfredo Rizzo

 Dante Maggio

 Antonio Acqua
 Mario Passante

 Donatella Della Nora
 Anita Ekberg

Doppiatore

a. d.
 ISA DI MARZIO
 ELIO PANDOLFI
 BRUNO SCIPIONI

 ALIGHIERO NOSCHESE

 RENZO PALMER

 ALIGHIERO NOSCHESE
 ALIGHIERO NOSCHESE

 a. d.
 GIANNI BONAGURA
 ELIO PANDOLFI
 RENZO PALMER
 a. d.
 a. d.
 a. d.
 ELIO PANDOLFI
 ALIGHIERO NOSCHESE
 a. d.
 ALIGHIERO NOSCHESE
 a. d.
 ELIO PANDOLFI
 ISA DI MARZIO
 ALIGHIERO NOSCHESE
 ANTONELLA STENI
 a. d.
 ANTONELLA STENI
 ENZO LIBERTI
 STEFANO SIBALDI
 RENZO PALMER
 BRUNO SCIPIONI
 ELIO PANDOLFI



8½ - 1963

Società di doppiaggio: CID

Direttore di doppiaggio: Ettore Giannini

Personaggio

Mario Mezzabotta
agente di Claudia
Guido Anselmi, il regista
1° dottore
l'infermiera
2° dottore
Carini, il critico
Gloria, compagna di Mezzabotta
Carla, amante di Guido
facchino
proprietaria pensione

Attore

Mario Pisu
Mino Doro
Marcello Mastroianni

Jean Rougeul
Barbara Steele
Sandra Milo

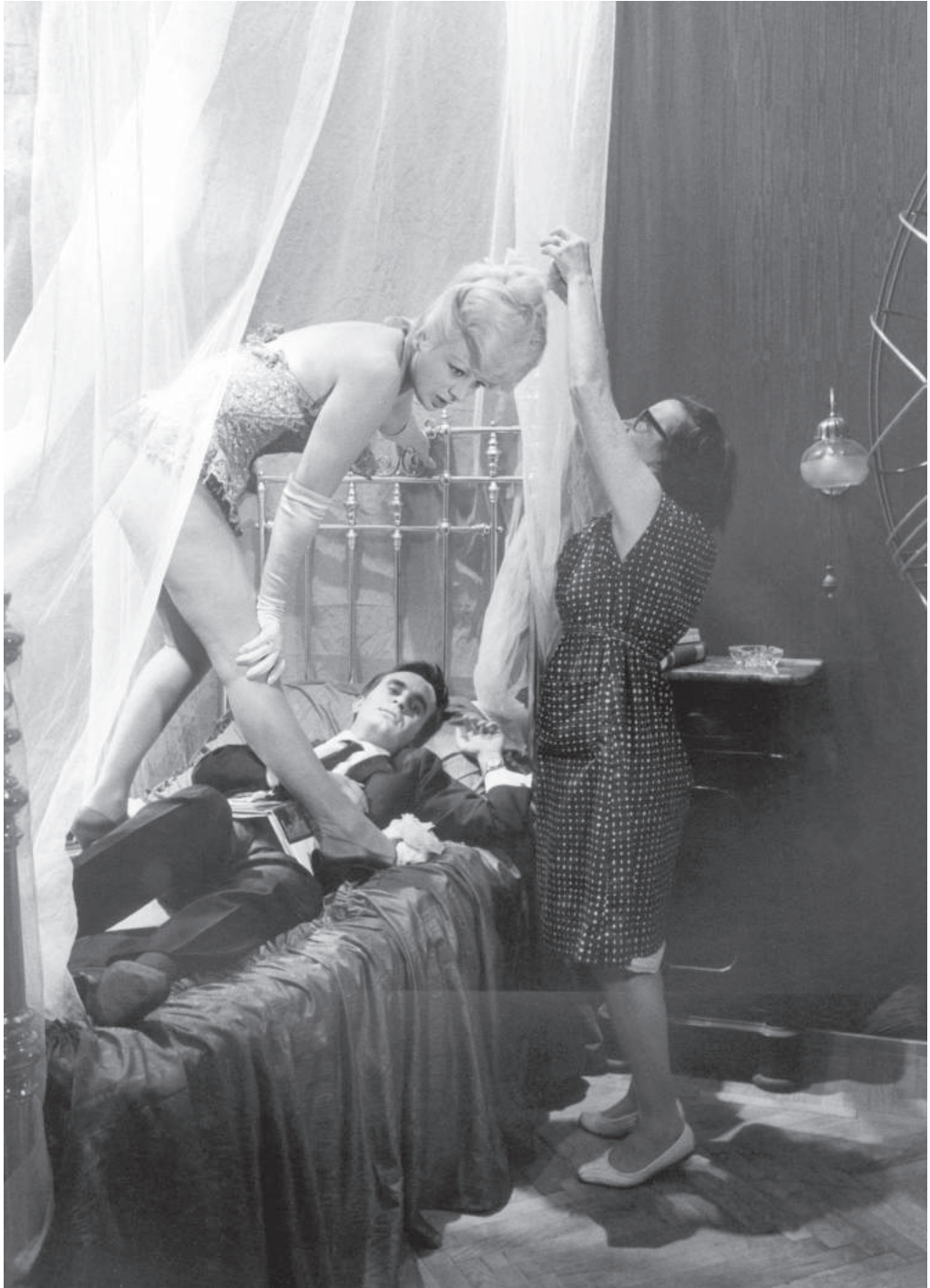
Doppiatore

a. d.
a. d.
a. d.

MARIO LOMBARDINI
ALBERTO BONUCCI
a. d.
a. d.

LIA CURCI

padre di Guido	Annibale Ninchi	a. d.
madre di Guido	Giuditta Rissone	a. d.
Luisa, moglie di Guido	Anouk Aimée	FULVIA MAMMI
Cesare, ispettore di produzione	Cesare Miceli Picardi	ENZO LIBERTI
direttore di produzione	Mario Conocchia	MARIO CAROTENUTO
agente attrice francese	Neil Robinson	ELIO PANDOLFI
attrice francese	Madeleine Lebeau	DEDDI SAVAGNONE
giornalista americano	Eugene Walter	
la signora delle terme	Caterina Boratto	a. d.
moglie del giornalista	Gilda Dahlberg	BICE VALORI
Pace, il produttore	Guido Alberti	CARLO CROCCOLO
l'amica di Pace	Annie Gorassini	a. d.
Maurice, il telepata	Jan Dallas	GIANRICO TEDESCHI
assistente del telepata	Mary Indovino	
1ª zia di Guido	Marisa Colomber	
2ª zia	Maria Raimondi	
la nonna di Guido	Giorgia Simmons	
direttore hotel		FRANCESCO SORMANO
Gino, il portiere		
uomo della produzione	Bruno Agostini	
Eleonora, la sarta		
1ª "nipotina" di Cesare	Eva Gioia	
2ª "nipotina" di Cesare	Dina De Santis	
Claudia	Claudia Cardinale	a. d.
segretario laico cardinale	Frazier Rippy	ELIO PANDOLFI
segretario del cardinale	Alfredo De Lafeld	ENNIO BALBO
il cardinale	Tito Masini	a. d.
Guido bambino in collegio	Marco Gemini	
la Saraghina	Edra Gale	
1° prete		ELIO PANDOLFI
2° prete con la barba		ELIO PANDOLFI
3° prete		
4° prete		
5° prete		ELIO PANDOLFI
prete giovane		
donna alle terme		
3° uomo	Giulio Cali	a. d.
uomo col megafono	Luciano Bonanni	
il battitore dell'asta		GIANRICO TEDESCHI
amica di Luisa	Rossella Como	a. d.
Rossella	Rossella Falk	a. d.
moglie di Giancarlo	Matilde Colman	
Giancarlo, lo scrittore	Francesco Rigamonti	
sorella di Luisa	Elisabetta Catalano	LUISELLA VISCONTI
Enrico, corteggiatore timido di Luisa	Mark Herron	RICCARDO CUCCIOLLA
giornalista stampa estera	John Francis Lane	a. d.
l'indossatrice	Edy Vessel	ADRIANA ASTI
la hostess	Nadine Sanders	
Jacqueline Bonbòn, la soubrette	Yvonne Casadei	



GIULIETTA DEGLI SPIRITI - 1965

Società di doppiaggio: CID

Direttore di doppiaggio: Ettore Giannini, assistente Carlo Baccarini

Personaggio	Attore	Doppiatore
Elisabetta, domestica di Giulietta	Elisabetta Gray	Lilly Tirinnanzi
Giulietta	Giulietta Masina	a. d.
Teresina, domestica di Giulietta	Milena Vukotic	Anna Rosa Garatti
Valentina	Valentina Cortese	a. d.
il medium pederasta	Genius [Eugenio Mastropietro]	SILVIO SPACCESI
avvocato di Giulietta	Mario Conocchia	a. d.
Giorgio, marito di Giulietta	Mario Pisu	a. d.
amico di Giorgio	Cesare Miceli Picardi	a. d.
uomo alla seduta spiritica	Massimo Sarchielli	a. d.
Dolly	Silvana Jachino	a. d.
Romolo, amante di Dolly	Giorgio Ardisson	
dottor Raffaele	Felice Fulchignoni	RENATO COMINETTI
amica di Giulietta	Lia Pistis	
Sylva, sorella di Giulietta	Sylva Koscina	a. d.
Adele, altra sorella	Luisa Della Noce	a. d.
madre di Giulietta	Caterina Boratto	a. d.
annunciatrice in TV	Mary Arden	BENITA MARTINI
Bishma, la veggente	Valeska Gert	ALIGHIERO NOSCHESE
Susy / Iris / Fanny	Sandra Milo	a. d.
il nonno barbuto	Lou Gilbert	ROMOLO VALLI
il preside	Friedrich von Ledebur	ROBERTO BERTEA
il cavaliere romantico	José Luis de Vilallonga	RICCARDO CUCCIOLLA
il detective "Occhio di Lince"	Alberto Plebani	ENNIO BALBO
Valli, assistente del detective	Federico Valli	NINO DAL FABBRO
donna incappucciata		BICE VALORI
Giulietta bambina	Alba Cancellieri	
sorella di Giulietta bambina	Sabrina Gigli	
il fratellino	Carlo Pisacane	ALIGHIERO NOSCHESE
signora straniera		BICE VALORI
nonna Olga	Irina Alexeieva	
Remo, il tecnico		a. d.
Mody, fidanzato di Suzy	Raffaele Guida	ENZO LIBERTI
francese al party di Suzy	Jacques Herlin	a. d.
1ª donna alla festa		
2ª donna di colore		
3ª donna		BICE VALORI
signora Muller, la psicanalista	Anne Francine	BENITA MARTINI
domestica amante di Giorgio	Yvonne Casadei	LIA CURCI
Arlette, amica malata di Susy	Dany Paris [Eleana Merolle]	

**TOBY DAMMIT (TRE PASSI NEL DELIRIO) - 1968**

Società di doppiaggio: CDC

Direttore di doppiaggio: Ettore Giannini

Personaggio

voce narrante
voce altoparlante aeroporto
Toby Dammit
un paparazzo giovane
un paparazzo anziano
padre Spagna
l'interprete
Ernestino, 2° regista
Maurizio, 1° regista
la zingara
la presentatrice in TV
1° intervistatore
2° intervistatore
l'intervistatrice
atomobilista arrabbiato
Alfredo Rizzo
1° invitato alla serata di gala
2° invitato, l'imitatore
la mamma
Lombardi, uomo della produzione
il produttore
cavallerizzo / controfigura
1ª invitata
il fotografo
l'attrice maggiorata premiata
la pittrice
2ª invitata
l'uomo con il cane
il presentatore
2ª premiata
3ª premiata
un vecchio attore
attrice bionda premiata
invitato grasso alla festa
bambina che gioca con la palla
ragazza alta due metri

Attore

Terence Stamp

Renato Pincioli
Salvo Randone

Ernesto Colli
Fabrizio Angeli
Antonia Pietrosi
Annie Tonietti

Milena Vukotic

Rick Boyd [Federico Boido]

Marisa Traversi
Fides Stagni

Paul Cooper

Polidor

Mimmo Poli
Marina Yaru
Brigitte

Doppiatore

OSVALDO RUGGERI
ANTONELLA DELLA PORTA
a. d.
FERRUCCIO AMENDOLA
a. d.
GIUSEPPE RINALDI
RITA SAVAGNONE
ORESTE LIONELLO
NINO DAL FABBRO
RITA SAVAGNONE
SERENA VERDIROSI
ALEARDO WARD
ORESTE LIONELLO
a. d.

RENATO TURI
ELIO PANDOLFI

ENZO TURCO

ORESTE LIONELLO
ROSSELLA COMO
ROLF TASNA

NANDO GAZZOLO
RITA SAVAGNONE
SOLVI STÜBING
GIORGIO PIAMONTI
FLAMINIA JANDOLO

BLOCK-NOTES DI UN REGISTA - 1969

Società di doppiaggio: SAS

Personaggio	Attore	Doppiatore
voce narrante		LUIGI LA MONICA
se stesso	Federico Fellini	a. d.
1° hippy capellone		
2° hippy con la barbetta		
3° hippy con la barba		
1° "ombra"		ELIO PANDOLFI
2° "ombra"		ELIO PANDOLFI
3° "ombra"		ORESTE LIONELLO
segretaria di edizione	Norma Giacchero	
Genius, il sensitivo	Genius [Eugenio Mastropietro]	ORESTE LIONELLO
l'assistente del sensitivo		ALIGHIERO NOSCHESE
il professore archeologo	David Maunsell	GIANNI BONAGURA
una prostituta		BICE VALORI
Cesarino	Cesare Miceli Picardi	a. d.
se stesso	Marcello Mastroianni	a. d.
attrice ospite in casa Mastroianni	Helga Liné	
1° romano		ALIGHIERO NOSCHESE
2° romano "Cotica"	Ennio Antonelli	ALIGHIERO NOSCHESE
3° romano		
1ª romana		ANTONELLA STENI
4° romano		ELIO PANDOLFI
5° romano, Torquati Libero		ALIGHIERO NOSCHESE
6° romano		
7° romano		
2ª romana		ANTONELLA STENI
la "poetessa"	Lina Alberti	BICE VALORI
l'uomo della supplica		ORESTE LIONELLO
1ª aspirante attrice		BICE VALORI
una giornalista provinciale		
il padre che presenta il figlio		SILVIO SPACCESI
il figlio "fischio del merlo"	Alvaro Vitali	
il venditore di tutto		VITTORIO DI PRIMA
l'uomo infelice senza capelli		
la sognatrice aspirante		
l'aspirante confidenziale		
la ballerina con serpenti		
l'uomo che declama	Luigi Leoni	
la donna afona		ALIGHIERO NOSCHESE
l'aspirante matrona		BICE VALORI
l'aspirante con fisarmonica		
2° aspirante attrice		
aspirante ballerina		
aspirante ciccione		
aspirante anziana		
l'uomo gigante		VITTORIO DI PRIMA
se stessa in visita al mattatoio	Caterina Boratto	a. d.
Marina	Marina Boratto	MELINA MARTELLO
capo macchinista	Gasparino	

FELLINI-SATYRICON - 1969

Società di doppiaggio: CDC

Direttore di doppiaggio: Ettore Giannini, assistente Carlo Baccarini

Personaggio

Encolpio

Vernacchio, l'attore

un attore di Vernacchio

un ragazzo

1° uomo interessato a Gitone

2° uomo interessato a Gitone

uomo che minaccia Vernacchio

uomo che indica Encolpio

anziano indovino

uomo con fiocchi in testa

uomo grasso seduto

soldato grasso

Attore

Martin Potter

Fanfulla [Luigi Visconti]

Alvaro Vitali

Sandro Dori

Doppiatore

GIANNI GIULIANO

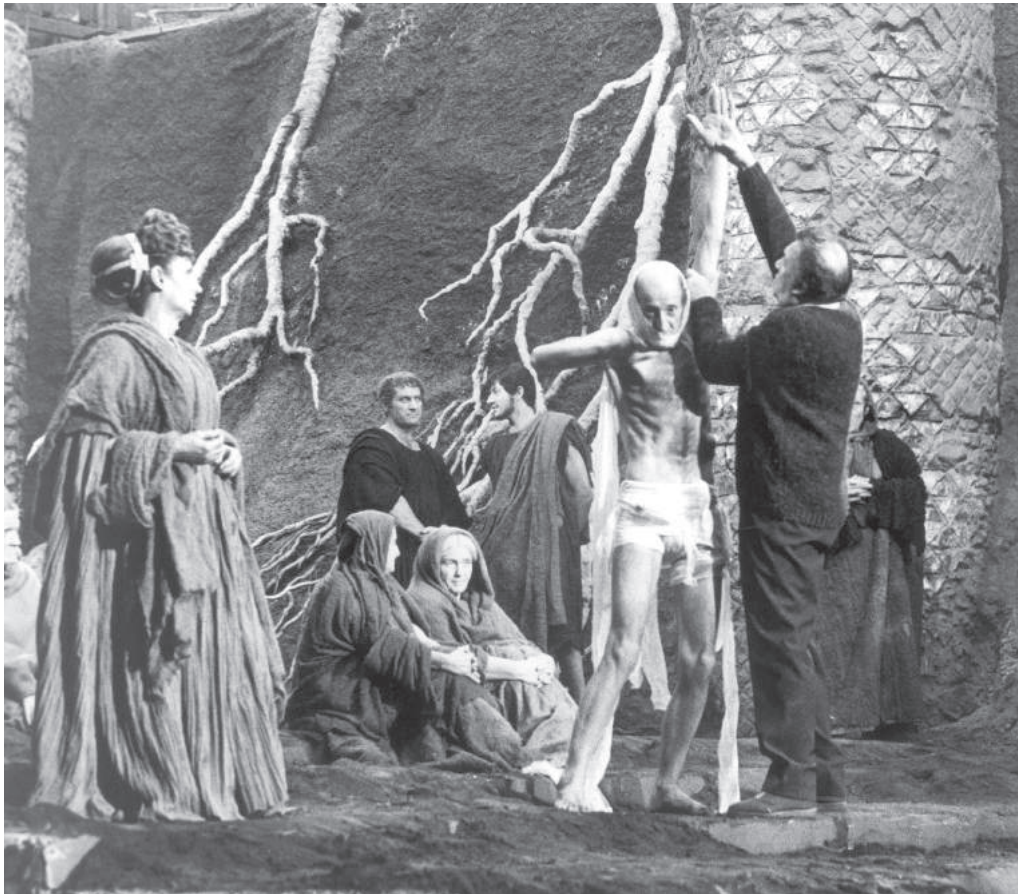
CARLO CROCCOLO

a. d.

a. d.

GIACOMO FURIA

MICO CUNDARI



Ascilo	Hiram Keller	ANTONIO CASAGRANDE
Gitone	Max Born	
Eumolpo	Salvo Randone	RENATO TURI
l'imperatore	Tanya Lopert	
Trimalcione	Mario Romagnoli	CORRADO GAIPA
servo di Trimalcione	Ennio Antonelli	
1° uomo alla cena		
2° uomo		
3° uomo magro	Ernesto Colli	ORESTE LIONELLO
4° uomo		
schiaivo giovane		
uomo con pendagli		
Cinedo, liberto arricchito	Genius [Eugenio Mastropietro]	ORESTE LIONELLO AMILCARE PETTINELLI
uomo che invita a ruttare		
Fortunata, moglie di Trimalcione	Magali Noël	RITA SAVAGNONE
Abinna	Giuseppe San Vitale	ALDO GIUFFRÉ
Scintilla	Danika La Loggia	
efebo al banchetto di Trimalcione	Carlo Musto	
giovane di guardia al cadavere del marito della vedova		MASSIMO TURCI RITA SAVAGNONE
la vedova di Efeso	Antonia Pietrosi	
Lica	Alain Cuny	
Trifena, moglie di Lica	Capucine	BENITA MARTINI ROLF TASNA
capitano della nave di Lica		SERGIO GRAZIANI RITA SAVAGNONE
il patrizio suicida	Joseph Wheeler	
la matrona suicida	Lucia Bosé	
Arianna	Elisa Mainardi	
schiaiva negra giovane	Hylette Adolphe	
la ragazza nel deserto		ELIO PANDOLFI FLAMINIA JANDOLO VITTORIO DI PRIMA
uomo nel deserto		
donna implorante		
assistente indovino		
il predone	Gordon Mitchell	CORRADO GAIPA TINO BIANCHI ELIO PANDOLFI
assistente sfortunato eroe		
donna grassa che ride		
Permafrodita	Pasquale Baldassarre	VITTORIO DI PRIMA
uomo del Minotauro		
Minotauro	Luigi Montefiori	
proconsole	Marcello Di Falco	GIANNI BONAGURA ANNA MISEROCCHI RITA SAVAGNONE ORESTE LIONELLO VITTORIO DI PRIMA
una donna		
la maga Enotea	Donyale Luna	
uomo vestito di azzurro		
il mago		
schiaivo del testamento		
1° uomo "cannibale"		
2° uomo "cannibale"		
capitano nave di Eumolpo	Carlo Giordana	CORRADO GAIPA

I CLOWNS - 1970

Società di doppiaggio: CVD

Direttore di doppiaggio: Mario Maldesi

Personaggio	Attore	Doppiatore
il bambino		LIA CURCI
la madre		RENATO CORTESI
clown col megafono		MAX TURILLI
assistente del fachiro		RENATO CORTESI
clown vestito di giallo		RENATO CORTESI
clown vestito di nero		RENATO CORTESI
clown col cappello rosso		RENATO CORTESI
voce narrante		FEDERICO FELLINI
vetturino vestito di nero		CARLO BACCARINI
uomo snob al bar		ROLF TASNA
i giocatori di biliardo		CARLO BACCARINI
Giudizio		
uomo che aiuta Giudizio		CARLO BACCARINI
la segreteria di edizione	Maja Morin	CARLA COMASCHI
Gasparino, il macchinista	Gasparino	CORRADO GAIPA
la sarta, madre di Alvaro	Lina Alberti	
Alvaro, il fonico	Alvaro Vitali	a. d.
se stessa	Liana Orfei	a. d.
se stesso	Rinaldo Orfei	a. d.
se stesso	Nando Orfei	a. d.
se stessa	Anita Ekberg	a. d.
se stesso	Franco Migliorini	
il vecchio pagliaccio		CORRADO GAIPA
“Augusto di serata”		GIAMPIERO ALBERTINI
i clown francesi al bar	Alex, Bario, Ludo, Père Lorient, Charlie Rivel, Maiss, Nino	
vecchio direttore di circo	Hugue Charlie Rivel Victor Fratellini Annie Fratellini Pierre Etaix Père Lorient	presa diretta ROBERTO BERTEA ORESTE LIONELLO ORESTE LIONELLO a. d. a. d. ROBERTO BERTEA ANGIOLINA QUINTERNO SILVIO SPACCESI ORESTE LIONELLO
moglie di Bario	Bario	
clown dal volto bianco	Tristan Rémy	
storico del circo	Baptiste Rémy	
se stesso	Pipo	
fantasisti	Rhum	
fantasisti		
l'impiegata della cineteca		SOLVEJG D'ASSUNTA
il clown cameramen col baschetto	Papà Gustave	ORESTE LIONELLO
1° operaio al circo		
2° operaio		RENATO TURI



3° operaio addetto ai fili
 clown con parrucca rossa
 vecchio clown con lunga barba bianca
 clown notaio
 clown con cilindro
 direttore quadri dei clown
 clown vedova
 clown anglofono
 clown napoletano
 clown triste
 clown giggione
 clown allo specchio

mangiafuoco
 clown della candela
 clown
 clown
 clown
 clown
 clown
 clown
 clown
 clown
 capo stazione Cotechino
 ex domatore
 loro stessi
 loro stessi

Riccardo Billi
 Carlo Pisacane
 Tino Scotti
 Luigi Leoni
 Carlo Rizzo
 Luigi Zerbinati
 David Maunsell
 Dante Maggio
 Alberto Sorrentino
 Fanfulla [Luigi Visconti]
 Nino Terzo
 Nino Vingelli
 Osiride Peverello
 Fumagalli
 Giacomo Furia
 Gigi Reder
 Fredo Pistoni
 Galliano Sbarra
 Leopoldo Valentini
 Carini
 Sandro Merli
 Valdemaro
 Ettore Bevilacqua

Buglioni
 4 fratelli Colombaioni
 3 fratelli Martana

CORRADO GAIPA

a. d.

a. d.

ORESTE LIONELLO

ROMA - 1972

Società di doppiaggio: CVD

Direttore di doppiaggio: Mario Maldesi

Personaggio

Fellini giovane
 il preside del collegio
 l'assistente del preside
 Giudizio
 il "cavaliere" fan dell'attore
 prete del collegio
 la madre
 il padre
 maschera del cinema
 attrice del film proiettato
 voce del cinegiornale
 spettatore
 1^a inquilina
 voce alla radio
 la cameriera della signora
 la signora
 il figlio della signora
 attore residente in pensione
 moglie del farmacista
 il sosia di Mussolini
 un avventore grasso a cena
 altro avventore a cena
 oste
 padre di famiglia a cena
 bionda con orecchini di perla
 bambina che recita poesia
 casellante raccordo anulare
 l'uomo sul camion
 il bullo di periferia
 l'intervistato che lamenta
 spettatore che sposta i piedi
 il fantasista monotono
 spettatore insofferente
 spettatore intellettuale
 i tre comici del cero
 altro comico col cero
 presentatore avanspettacolo
 fantasista che imita Fred Astaire
 voce sofferente dai bagni
 spettatore omosessuale
 poliziotto che arresta
 direttore del teatro
 uomo nel rifugio con pila
 cineoperatore
 ing. metropolitana

Attore

Peter Gonzales
 Francesco Magno

Maria De Sisti
 Marcello Di Falco
 Fiodor Chaliapin
 Elisa Mainardi

Mimmo Poli
 Sivano Spoletini
 Nino Terzo
 Dante Cleri
 Iolondona (sarta di scena)
 figlia Bernardino Zapponi
 Ennio Antonelli

Mario Conocchia

Alfredo Adami
 Galliano Sbarra
 Alvaro Vitali

Marne Maitland

Doppiatore

RENATO CORTESI
 MARIO FELICIANI
 ISA BELLINI
 CARLO BACCARINI
 CARLO BACCARINI
 SILVIO SPACCESI
 GIANNA PIAZ
 ROBERTO BERTEA

BENITA MARTINI
 ROLF TASNA
 ENZO ROBU'TTI
 SOLVEJG D'ASSUNTA
 RENATO CORTESI

CORRADO GAIPA

CORRADO GAIPA
 CORRADO GAIPA

CORRADO GAIPA
 TONY UCCI

a. d.
 TONY UCCI
 a. d.

TONY UCCI
 ORESTE LIONELLO
 a. d.

CORRADO GAIPA
 a. d.

SOLVEJG D'ASSUNTA
 SILVIO SPACCESI
 RENATO TURI
 DANTE MAGGIO
 MARIO MARANZANA
 ROBERTO DEL GIUDICE
 ORESTE LIONELLO



giornalista
 direttore dei lavori
 finto operatore
 voce che introduce al casino
 nana all'ingresso del casino
 voce che invita ad entrare
 quasi tutte le voci delle prostitute
 direttrice del casino di lusso
 cliente del casino
 la bella prostituta
 la principessa Domitilla
 Filippetto
 ospite principessa Domitilla
 Loredana ospite principessa
 Loredana Martinez
 il cardinale
 presentatore della sfilata
 intervistatrice di Mastroianni
 se stesso
 se stesso
 se stesso
 se stesso

“ROMA”

Giuseppe Bruno Bossio

nei diversi dialetti

Francesco Di Giacomo
 Fiona Florence [Luisa Alcinì]
 Pia De Doses
 Gianluigi Chirizzi
 Sandro Quasimodo

Renato Giovannoli

Norma Giacchero
 Marcello Mastroianni
 Gore Vidal
 John Francis Lane
 Anna Magnani
 Federico Fellini
 Marcelle Ginette Bron
 Mario Del Vago
 Stefano Mayore
 Gudrun Mardou
 Khiess
 Giovanni Serboli
 Angela De Leo
 Libero Frissi
 Britta Barnes
 Annamaria Pescatori

LUCIANO MELANI
 MARIO MARANZANA

ADALBERTO MARIA MERLI
 SOLVEJG D'ASSUNTA
 ELIO PANDOLFI
 SOLVEJG D'ASSUNTA
 BENITA MARTINI

CINZIA ABBENANTE

MARIO MARANZANA
 ELIO PANDOLFI

RENATO CORTESI
 a.d.
 presa diretta
 a. d.

AMARCORD - 1973

Società di doppiaggio: CVD

Direttore di doppiaggio: Mario Maldesi

Personaggio

Gina, la cameriera
 il nonno di Titta
 i bambini
 Giudizio, lo scemo
 fascista pelato dal barbiere
 il barbiere
 1ª sorella di Gradisca
 2ª sorella di Gradisca
 Gradisca
 principe in vestaglia al Grand Hotel
 il gagà
 segretario comunale
 il carabiniere Matteo, marito di Gradisca
 padrone del caffè Commercio
 un cliente del barbiere
 l'altro barbiere
 Biscein, il venditore di ceci
 la tabaccaia
 padre della tabaccaia
 il cieco di Cantarel
 mendicante
 Titta Biondi
 il padre di Titta
 la madre di Titta
 Oliva, il fratellino di Titta
 uomo che corteggia Gradisca
 Naso
 Giggino Pennabianca
 Ciccio
 Bobo
 Candela
 Gigliozzi
 Ovo
 il ragazzo del conte Poltavo
 Aldina Cordini
 Madonna, il vetturino
 il proprietario del Fulgor
 il conte di Lovignano
 la figlia del conte di Lovignano
 l'avvocato
 pernacchie
 parole sussurrate
 don Balosa
 Zeus, il preside
 prof.ssa di Storia dell'Arte

Attore

Carla Mora
 Giuseppe Janigro

 Aristide Caporale
 Ferruccio Brembilla
 Cesare Martignoni
 Marina Trovalusci
 Fiorella Magalotti
 Magali Noël
 Marcello Di Falco
 Giuseppe Papaleo
 Mario Nebolini
 Bruno Bartocci
 Clemente Bacherini

 Mario Jovinelli
 Gennaro Ombra
 Maria Antonietta Beluzzi

 Domenico Pertica
 Vincenzo Caladarol
 Bruno Zanin
 Armando Brancia
 Pupella Maggio
 Stefano Proietti

 Alvaro Vitali
 Costantino Serraino
 Ferdinando De Felice
 Lino Patruno
 Francesco Vona
 Bruno Lenzi
 Bruno Scagnetti
 Gianfranco Marrocco
 Donadella Gambini
 Fausto Signoretti
 Mario Liberati
 Antonino Faà di Bruno
 Carmela Eusepi
 Luigi Rossi

 Gianfilippo Carcano
 Francesco Magno
 Fides Stagni

Doppiatore

PAOLA DAPINO
 FAUSTO TOMMEI
 ragazzi romagnoli selezionati in loco
 ORESTE LIONELLO
 RENATO CORTESI
 CARLO BACCARINI

 ADRIANA ASTI

 PIETRO BIONDI
 PIETRO BIONDI
 MARIO MARANZANA

 ORESTE LIONELLO
 SOLVEJG D'ASSUNTA

 ENZO ROBUTTI

 PIERO TIBERI
 CORRADO GAIPA
 AVE NINCHI

 CARLO BACCARINI
 a. d.
 ragazzo romagnolo

 ROBERTO BERTEA
 MARCELLO TUSCO
 a. d.
 a. d.
 FEDERICO FELLINI
 MARIO MALDESI

 MARIO FELICIANI
 a. d.



signorina De Leonardis
 prof.ssa di Matematica
 Fighetta prof. di greco
 prof. educ. fisica
 il fotografo
 Bongioanni
 prof. di scienze
 prof. di italiano
 prof. di filosofia
 prof. col cappello nero
 la Volpina
 operaio al cantiere
 muratore poeta
 il Pataca, lo zio di Titta
 amico del Pataca
 altro amico del Pataca
 il vecchio preso in giro
 uomo in strada
 il prete
 ragazzo con le occhiaie
 fascista in borghese che corre
 donna che porta la bandiera
 fascista che urla nel buio
 il fascista toscano
 federale
 fascista dell'olio di ricino
 fascista mutilato sulla carrozzella
 il sensale
 l'emiro nano
 accompagnatore dell'emiro
 Teo, lo zio matto
 l'infermiere del manicomio
 medico dell'ospedale
 la monaca nana
 uomo con paglietta
 donna sulla barca

Dina Adorni
 Ferdinando Vilella
 Marcello Bonini Olas
 Mario Milo

Francesco Maselli
 Mario Silvestri
 Mario Misul

Josiane Tanzilli

Nando Orfei
 Amerigo Castrichella
 Dario Giacomelli

Torindo Bernardo

Antonio Spaccatini

Mario Laurentino
 Riccardo Satta

Francesco Di Giacomo
 Ciccio Ingrassia

ISA BELLINI
 ORESTE LIONELLO

CARLO BACCARINI

GIGI REDER

SILVIO SPACCESI
 ADRIANA ASTI
 CARLO BACCARINI
 ORESTE LIONELLO
 PAOLO CARLINI

SILVIO SPACCESI
 RENATO CORTESI

RENATO CORTESI
 CARLO BACCARINI
 ISA BELLINI
 MARIO MARANZANA
 ENRICO LAZZARESCHI
 ORESTE LIONELLO
 RENATO CORTESI
 GIGI REDER

MARIO MALDESI

ENZO ROBU'TTI
 MARIO MALDESI
 ENZO LIBERTI
 LAURA CARLI
 CARLO BACCARINI
 MOIRA ORFEI

IL CASANOVA - 1976

Società di doppiaggio: CVD

Personaggio

Giacomo Casanova
maschera in rosso
inquisitore sulla nave
lettore della sentenza
donna che cuce
altra donna che cuce
Anna Maria

Attore

Donald Sutherland

Clarissa Mary Roll

Doppiatore

LUIGI PROIETTI
ORESTE LIONELLO
ROBERTO BERTEA
CORRADO GAIPA
MARINA DOLFIN
ELSA VAZZOLER



suor Maddalena	Margareth Clementi	
Marcolina	Clara Algranti	
Giselda	Daniela Gatti	
la principessa	Alessandra Belloni	LIVIA GIAMPALMO
donna in nero		ELSA ALBANI
maestro di ballo		NINO DAL FABBRO
dott. "Salasso"		ORESTE LIONELLO
la marchesa d'Urfé	Cicely Browne	LILLA BRIGNONE
Barberina	Chesty Morgan	
uomo col fiocco rosso		ORESTE LIONELLO
ufficiale che indaga		ENZO ROBU'TTI
l'altro ufficiale		CORRADO GAIPA
duca di Würtenberg	Dudley Sutton	
conte di Waldenstein	Gabriele Carrara	
contessa di Waldenstein	Marjorie Bell	
conte di Saint- Germain	Harold Innocent	
Henriette	Tina Aumont	a. d.
Du Bois	Daniel Emilfork	ORESTE LIONELLO
ballerino in azzurro	Mariano Brancaccio	
madame Charpillon	Carmen Scarpitta	a. d.
mademoiselle Charpillon	Diane Kurys	
l'uomo della balena		PIETRO BIONDI
Mobins, l'entomologo	Mario Cencelli	
Isabella	Olimpia Carlisi	
sorella di Isabella	Silvana Fusacchia	SOLVI STUBING
assistente di Mobins	Luigi Leoni	
Edgard	Vim Hiblon	RENATO CORTESI
servitore di Casanova	Francesco De Rosa	ORESTE LIONELLO
primo nano		VITTORIO CAPRIOLI
secondo nano		GIGI REDER
Angelina, la gigantessa	Sandra Elaine Allen	
la madre di Casanova	Marie Marquet	CESARINA GHERALDI
megea tedesca nella locanda-stalla		ELSA VAZZOLER
il Papa	Luigi Zerbinati	
capitano De Bernis	Marcello Di Falco	
Lord Tallow	John Karlsen	a. d.
donna con la gobba	Angelica Hansen	
invitata alla festa di Lord Tallow	Elisa Mainardi	
Righetto	Mario Gagliardo	
Romana	Veronica Nava	
aristocratica viziosa	Carli Buchanan	
capitano ungherese	Donald Hodson	
Viderol	Dan Van Husen	
fratello di Casanova	Nicolas Smith	
giovane teologa	Sara Pasquali	
principe Del Brando	Hans Van Den Hoek	
l'intendente	Reggie Naider	
il sarto	Misha Bayard	
la bambola meccanica	Adele Angela Lojodice	

PROVA D'ORCHESTRA - 1979

Società di doppiaggio: CVD

Direttore di doppiaggio: Carlo Baccharini

Personaggio

il copista
 1° violino
 il clarinetto
 le pernacchie
 orchestrale della sauna
 orchestrale della mente
 il violoncello
 orchestrale del semaforo
 orchestrale con barba
 orchestrale che soffre
 orchestrale che chiede della piovra
 orchestrale della piovra
 orchestrale che sotte sulla piovra
 orchestrale che mangia
 responsabile orchestra
 il sindacalista
 l'arpista
 la pianista
 orchestrale baffone
 l'intervistatore fuori campo
 orchestrale con farfallino nero
 la flautista
 orchestrale che sentenza
 il trombone
 orchestrale col maglione bianco
 orchestrale che guarda
 orchestrale con baffi e cravatta
 orchestrale con bacchette
 orchestrale che spazza
 orchestrale capellone
 orch. che non vuole apparire
 2° violino
 3° violino
 4° violino
 5° violino
 orchestrale col monocolo
 orchestrale ironico
 la tromba
 orchestrale siciliano
 il direttore d'orchestra
 orchestrale sindacalizzato
 orchestrale col fazzoletto

Attore

Umberto Zuanelli
 David Maunsell
 Cesare Martignoni

 Ferdinando Villella

 Filippo Trincia
 Claudio Ciocca
 Clara Colosimo
 Elisabeth Labi

 Federico Fellini

 Sibyl Mostert

 Daniele Pagani

 Francesco Aluigi
 Angelica Hansen
 Luigi Uzzo
 Heinz Kreuger

 Franco Mazzieri

 Baldwin Baas

Doppiatore

a. d.
 ORESTE LIONELLO
 ARMANDO BANDINI
 FEDERICO FELLINI
 ROBERTO RIZZI
 SILVIO SPACCESI
 PIETRO BIONDI
 RENATO CORTESI
 CORRADO GAIPA
 CORRADO GAIPA

 ORESTE LIONELLO
 SILVIO SPACCESI
 CORRADO GAIPA
 VITTORIO CONGIA
 ISA BELLINI
 ANGIOLA BAGGI
 MARCELLO TUSCO
 a. d.
 CARLO CROCCOLO
 SOLVEJG D'ASSUNTA
 NINO SCARDINA
 SERGIO DI GIULIO
 FRANCO AGOSTINI
 FAUSTO TOMMEI
 RENATO CORTESI
 MARIANO RIGILLO
 ORESTE LIONELLO
 STEFANO SATTA FLORES
 NINO SCARDINA

 LIVIA GIAMPALMO

 ORESTE LIONELLO
 FAUSTO ANCILLAI
 MARIO MARANZANA
 NINO SCARDINA
 ORESTE LIONELLO
 PIETRO BIONDI
 FRANCO AGOSTINI

orchestrale del tic tac
barman
il basso tuba
orchestrale del si bemolle
l'oboe
controfagotto
orchestrale anziano con pistola

Franco Javarone

Andy Miller
Rinaldo Bonacchi
Pietro Fumelli

LIVIA GIAMPALMO
a. d.
FRANCO JAVARONE
ORESTE LIONELLO
a. d.
SILVIO SPACCESI



LA CITTÀ DELLE DONNE - 1980

Società di doppiaggio: CVD

Direttori di doppiaggio: Gianni Bonagura, Carlo Baccarini, assistente Camilla Trincheri

Personaggio	Attore	Doppiatore
la donna misteriosa in treno	Bernice Stegers	ADRIANA ASTI
Snaporaz	Marcello Mastroianni	a. d.
donna con occhiali e cappello		LIVIA GIAMPALMO
uomo che si asciuga		ORESTE LIONELLO
donna con cappello		ADRIANA ASTI
donna col magnetofono		ISA BELLINI
donna che avverte		LIVIA GIAMPALMO
donna col proiettore		SOLVEJG D'ASSUNTA
donna napoletana		SOLVEJG D'ASSUNTA
donna spagnola		SOLVEJG D'ASSUNTA
l'ultimo dei mariti		ORESTE LIONELLO
donna con camicia gialla		SOLVEJG D'ASSUNTA
donna con camicia azzurra		SOLVEJG D'ASSUNTA
donna con camicia rossa		SOLVEJG D'ASSUNTA
donna che sale sulla sedia		SOLVEJG D'ASSUNTA
donna karateca		SOLVEJG D'ASSUNTA
Donatella, la soubrettina	Donatella Damiani	a. d.
l'altra soubrettina	Sara Tafuri	a. d.
donna ombra orca		CESARINA GHERALDI
la madre dell'orca		ORESTE LIONELLO
Sante Katzone	Ettore Manni	MARCELLO TUSCO
Elena, moglie di Snaporaz	Anna Prucnal	VALERIA MORICONI
omosessuale alla festa di Katzone	Marcello Di Falco	
ospite alla festa di Katzone	Mimmo Poli	
cameriera bionda di Katzone		ANGIOLA BAGGI
altra cameriera bolognese		GIANNA PIAZ
un cameriere		ORESTE LIONELLO
Katzone nel canto	Ettore Manni	GIANFRANCO PLENIZIO
la motociclista	Iole Silvani	
1ª donna nazista		MILENA VUKOTIC
2ª donna nazista		ADRIANA ASTI
cameriera sulla torta		CARLA COMASCHI
Elena nel canto	Anna Prucnal	a. d.
donna che stira		GIANNA PIAZ
la pescivendola	Gabriella Giorgelli	a. d.
l'infermiera delle terme		SOLVEJG D'ASSUNTA
l'uomo del baraccone		CARLO BACCARINI
uomo in tuta grigia		ORESTE LIONELLO
uomo in vestaglia		MARCELLO TUSCO
uomo con retina allo stadio	Nello Pazzafini	a. d.
i tre maghi	Armando Paracino	ORESTE LIONELLO
	Umberto Zuanelli	GIANNI BONAGURA
	Pietro Fumagalli	VITTORIO CONGIA



1ª donna che inquisisce
2ª donna che inquisisce
Ollio
una femminista
massaia con bambino in braccio
1ª gemella
2ª gemella
vecchia signora di 85 anni

Fiammetta Baralla
Carla Terlizzi
Alessandra Panelli
Jill Lucas
Viviane Lucas
Mara Ciukleva

LIVIA GIAMPALMO
SOLVEJG D'ASSUNTA
SOLVEJG D'ASSUNTA



E LA NAVE VA - 1983

Società di doppiaggio: CDC

Direttore di doppiaggio: Riccardo Cucciolla, adattamento dialoghi Roberto De Leonardis

Personaggio	Attore	Doppiatore
il giornalista Orlando	Freddie Jones	FERRUCCIO AMENDOLA
Ildebranda Cuffari	Barbara Jefford	RITA SAVAGNONE
nel canto		MARA ZAMPIERI
1° corteggiatore Cuffari		GIANCARLO SBRAGIA
2° corteggiatore		ROBERTO CHEVALIER
Aureliano Fuciletto	Victor Poletti	ALESSANDRO HABER
nel canto		GIOVANNI BAVAGLIO
l'impresario, Sir Reginald	Peter Cellier	ORESTE LIONELLO
sovrintendente		SERGIO TEDESCO
Teresa Valegnani	Elisa Mainardi	
nel canto		NUCCI CONDÒ
lady Violet	Norma West	
il maestro Albertini	Paolo Paoloni	GIANCARLO SBRAGIA
Dorotea	Sara Jane Varley	
il granduca di Herzock	Fiorenzo Serra	
la principessa di Herzock	Pina Bausch	
il conte di Bassano	Pasquale Zito	MASSIMO GIULIANI
Edmea Tetua	Janet Suzman	
Ines Ruffo Saltini	Linda Polan	
nel canto		ELIZABETH NORBERG-SCHULZ
il primo ministro	Philip Loche	
il comico Ricotin	Jonathan Cecil	
la madre di Ricotin		ANNA MISEROCCHI
Ziloev	Maurice Barrier	
nel canto		BORIS CARMELI
Sebastiano Lepori	Fred Williams	PINO COLIZZI
nel canto		CARLO DI GIACOMO
produttrice	Elizabeth Kaza	
Tutz, il capo della polizia	Colin Higgins	
1° maestro Ruberti	Umberto Zuanelli	a. d.
2° maestro Ruberti	Vittorio Zarfati	a. d.
barista	Ugo Fangareggi	
	Claudio Ciocca	
moglie di Lepori	Aisha Bragadin	
madre di Dorotea	Franca Maresa	
padre di Dorotea	Roberto Caporali	
la cugina di Edmea	Ginestra Spinola	
il comandante della nave	Antonio Vezza	ROLF TASNA
il cuoco	Franco Angrisano	a. d.
il guardiano del rinoceronte	Francesco Maselli	
secondo soprano serbo		
nel canto		BERNADETTE LUCARINI
tenore serbo		
nel canto		BRUNO BECCARIA



il prete
un ufficiale
un marinaio
la suora
ufficiale in seconda

Alessandro Partexano
Massimo Lopez

ORESTE LIONELLO

CLELIA BERNACCHI
RICCARDO CUCCIOLLA



GINGER E FRED - 1985

Società di doppiaggio: CVD

Direttore di doppiaggio: Mario Maldesi

Personaggio

Amalia Bonetti, in arte Ginger
Pippo Botticelli, in arte Fred
attrice pubblicità
Toto
l'ammiraglio Auletti
attendente dell' ammiraglio
il facchino dell'hotel
un cameriere
l'industriale sequestrato
avvocato del sequestrato
madre del sequestrato
l'uomo bendato
accompagnatore dei nani
primo portiere
secondo portiere
il presentatore
l'aiuto regista
il regista televisivo
l'intervistatore
critico letterario
l'editore
impresario dei nani
il travestito
attore in tivù
attrice in tivù
donna con corona
il presentatore in tivù
altra attrice in tivù
Angelo
frate guardiano

Attore

Giulietta Masina
Marcello Mastroianni
Moana Pozzi
Toto Mignone
Friedrich von Ledebur
Alessandro Partexano

Ennio Antonelli
Frederich Thau
Gianfranco Alpestre
Danika La Loggia
Antoine Saint-Jean
Nicola Di Gioia
Giorgio Iovine
Roberto De Sando
Franco Fabrizi
Martin Maria Brau
Vittorio De Bisogno
Claudio Botosso
Elena Magoia
Mario Misul
Franco Marino
Augusto Poderosi
Efisio Cabras

Antonio Sole

Doppiatore

a. d.
a. d.
p. d.
GIANNI BONAGURA
CORRADO GAIPA

ENZO LIBERTI

a. d.
GIGI REDER

ALBERTO LIONELLO

a. d.

MARCO BRESCIANI
a. d.
SOLVEJG D'ASSUNTA
SOLVEJG D'ASSUNTA
RENATO CORTESI
SOLVEJG D'ASSUNTA
PIERO TIBERI
CARLO CROCCOLO

lo spretato	Luciano Lombardo	
moglie dello spretato	Cosima Chiusoli	
uomo con maglia rossa		GIANNI BONAGURA
l'ex don		CARLO BACCARINI
donna con cappello nero		SOLVEJG D'ASSUNTA
lo scrittore		ORESTE LIONELLO
lo scultore	Ezio Marano	
amica dello scultore	Alessandra Panelli	
figlio dello scultore	Sergio Ciulli	
il pianista	Filippo Ascione	a. d.
inventore	Pippo Negri	
il sindaco	Luigi Leoni	
infermiera	Elena Cantarone	
il barbone		ENZO LIBERTI
presidente tivù	Narciso Vicario	ORESTE LIONELLO
ispettore tivù	Antonino Juorio	
operatore tivù	Claudio Ciocca	
fotografa	Tiziana Bucarella	
aiutante di scena	Nando Pucci Negri	
uomo con le decorazioni	Luigi Rossi	
una valletta	Isabelle Thérèse La Porte	
una ballerina	Elisabetta Barbagallo	
altra ballerina	Federica Paccosi	
Patty	Patty Vailati	
Holburg	Herman Weiskopf	
segretaria	Stefania Marini	
segretaria di produzione	Laurentina Guidotti	
una giornalista	Barbara Scoppa	a. d.
altra giornalista	Elisabetta Flumeri	
altra giornalista	Mariele Loreley	
la signora delle voci dei trapassati	Ginestra Spinola	a. d.
vecchio attore		SILVIO SPACCESI
la vedova Silvestri	Antonietta Patriarca	SOLVEJG D'ASSUNTA
sig. Guardascione		CARLO CROCCOLO
frate Gerolamo	Jacques Henri Lartigue	MARIO MARANZANA
l'onorevole Tartina	Fabrizio Fontana	PINO AMMENDOLA
un mafioso	Francesco Casale	
signore magro nella hall degli studios	Paolo Baroni	
signore grasso nella hall degli studios	Mimmo Poli	
chitarrista rock	Jurgen Morhofer	
capitano dei carabinieri	Franco Trevisi	
Marty Feldman	Daniel Aldovrandi	
Clark Gable	Salvatore Billa	
Telly Savalas	Eolo Capritti	
Ronald Reagan	Carlo Di Placido	
Adriano Celentano	Luigi Duca	
Regina Elisabetta	Nadia Giallorenzo	
Marlene Dietrich	Barbara Golinska	
Franz Kafka	Renato Grilli	
Woody Allen	Fabrizio Libralesco	ORESTE LIONELLO
Bette Davis	Barbara Montanari	
Marcel Proust	Leonardo Petrillo	

INTERVISTA - 1987

Società di doppiaggio: CVD

Direttore di doppiaggio: Carlo Baccharini

Personaggio

Menicuccio, il capo squadra
 Tonino
 la segretaria di Fellini
 giornalista giapponese
 se stesso
 l'aiuto di Fellini
 ragazza del casting in rosso
 uomo col megafono
 la custode della cineteca
 Chiodo
 uomo del documentario
 Millozza
 Pietro e il gerarca fascista
 ragazzo spiritoso
 donna per provino Brunella
 il giovanissimo giornalista
 assistente sull'autobus
 Antonella
 fidanzato di Antonella
 governante di Katia
 le pernacchie sono di
 Christian
 1° pittore sulla bancata
 2° pittore sulla bancata
 generico buffo
 l'altro generico
 Katia, la diva
 segretaria di Katia
 il truccatore
 il produttore
 direttore di produzione
 la vestale
 il regista famoso
 la sposa
 lo sposo
 donna che si sente guardata
 uomo che si propone
 donna con Elvis in metro
 autista di Fellini
 prete in moto
 se stesso
 se stessa
 cameriera di Anita
 uomo del casting

Attore

Ettore Geri
 Tonino Delli Colli
 Fiammetta Profili
 Mario Myakawa
 Federico Fellini
 Maurizio Mein

 Nadia Gambacorta

 Gino Millozza
 Pietro Notarianni

 Sergio Rubini

 Antonella Ponziani

 Christian Borromeo

 Cesare Martignoni

 Paola Liguori
 Francesca Reggiani

 Nadia Ottaviani
 Armando Marra
 Lara Wendel
 Antonio Cantafora

 Marcello Mastroianni
 Anita Ekberg

Doppiatore

a. d.
 a. d.
 a. d.
 a. d.
 a. d.
 a. d.
 LIVIA GIAMPALMO
 LUCIANO MELANI
 a. d.
 a. d.
 SERGIO DI GIULIO
 MARCELLO TUSCO
 a. d.
 MARZIO MARGINE
 SOLVEJG D'ASSUNTA
 a. d.
 SOLVEJG D'ASSUNTA
 a. d.
 MARCELLO TUSCO
 SOLVEJG D'ASSUNTA
 FEDERICO FELLINI

 SERGIO DI GIULIO
 GIANNI BERTONCINI
 MARIO MARANZANA
 SILVIO SPACCESI
 NOEMI GIFUNI
 a. d.
 ORESTE LIONELLO
 GIAMPIERO ALBERTINI
 SILVIO SPACCESI

 GIAMPIERO ALBERTINI

 ANGIOLA BAGGI
 SILVIO SPACCESI
 SOLVEJG D'ASSUNTA

 a. d.
 a. d.
 SOLVEJG D'ASSUNTA
 SERGIO DI GIULIO



aspirante attrice
altra aspirante
Gino, l'organizzatore generale
il commissario
uomo dietro la bocca
aspirante attrice che piange
il generale
l'attore in evoluzione
assistente in azzurro
donna con propensione
aspirante attore grasso
aspirante attore magro
il costumista
donna della carbonara

Germana Dominici
Eva Grimaldi

Danilo Donati

a. d.
a. d.
MARCELLO TUSCO
GIANNI BERTONCINI
ROBERTO RIZZI
SOLVEJG D'ASSUNTA
GIAMPIERO ALBERTINI
ORESTE LIONELLO
SOLVEJG D'ASSUNTA
SOLVEJG D'ASSUNTA
SILVIO SPACCESI
VITTORIO CONGIA
a. d.
SOLVEJG D'ASSUNTA

LA VOCE DELLA LUNA - 1990

Società di doppiaggio: CVD

Direttore di doppiaggio: Carlo Baccarini

Personaggio	Attore	Doppiatore
1° Ivo Salvini	Roberto Benigni	a. d.
2° il nipote guardone	Massimiliano Scarpa	SERGIO DI GIULIO
3° contadino guardone		SILVIO ANSELMO
4° guardone inginocchiato		MARCO BRESCIANI
5° guardone col cappello		GIAMPIERO ALBERTINI
6° Gertrude, moglie oboista	Silvana Strocchi	GIANNA PIAZ
7° Pigafetta, il becchino	Franco Javarone	a. d.
8° giornalista	Dario Ghirardi	a. d.
9° Angelino		ORESTE LIONELLO
10° oboista	Sim	ORESTE LIONELLO
11° intruso mangiatore	Eric Averlant	LORIS LODDI
12° prof. Falzoni	Giordano Falzoni	a. d.
13° la nonna	Uta Schmidt	SOLVEJG D'ASSUNTA
14° la sorella di Aldina	Syusy Blady	a. d.
15° Aldina Ferruzzi	Nadia Mantovani	MELINA MARTELLO
16° il medico di Gonnella	Ferruccio Breibrilla	MARCELLO TUSCO
17° il prefetto Gonnella	Paolo Villaggio	a. d.
18° vecchietto che invita	Salvatore Bartilotta	PINO FERRARA
19° vecchietta che invita		ISA BELLINI
20° "Testarossa", l'ambulante	Stefano Cedrati	a. d.
21° uomo in piazza		CARLO BACCARINI
22° giapponese		
23° Don Antonio	Terry Flagello	SILVIO SPACCESI
24° il commendatore	Giampaolo Cocchi	ORESTE LIONELLO
25° direttore di banca		GIANNI BONAGURA
26° l'avvocato	Eraldo Turra	a. d.
27° donna che segue la statua		
28° la duchessa d'Alba	Lorose Keller	GISELLA MATTHEWS
29° Rossella, la scema		SOLVEJG D'ASSUNTA
30° il medico di Salvini	Massimo Speroni	GIANNI BONAGURA
31° Gianin Micheluzzi	Nigel Harris	GIAMPIERO ALBERTINI
32° Vito Micheluzzi	Vito	RENATO CORTESI
33° vigile capellone		PIETRO BIONDI
34° Marisa, la "vaporiera"	Marisa Tomasi	SOLVEJG D'ASSUNTA
35° la madre di Marisa	Antonietta Patriarca	ISA BELLINI
35° vu cumprà		
36° anziano che compra		GABRIELE ANTONINI
37° il facchino		MARIO MARANZANA
38° Nestore	Angelo Orlando	SERGIO DI GIULIO
39° il "bombardiere" motociclista	Giorgio Soffritti	GIANNI MUSY
40° bambino dal barbiere		DOMITILLA D'AMICO
41° il vigile ecologista		CARLO BACCARINI
42° Carlo, il barbiere		MAX TURILLI
43° il barbiere ballerino		RENATO CORTESI
44° invitato che esulta		CARLO BACCARINI
45° invitata con cappello		SOLVEJG D'ASSUNTA
46° bambina allo spozalizio		VALENTINA MARI
47° proprietario ristorante		CARLO BACCARINI



48° padre di Marisa
49° invitato col garofano
50° invitato coi baffi
51° invitato col farfallino
52° il cantante
53° la giovane mamma
54° la figlia
55° Terzio Micheluzzi

Ettore Geri

Dominique Chevalier

a. d.

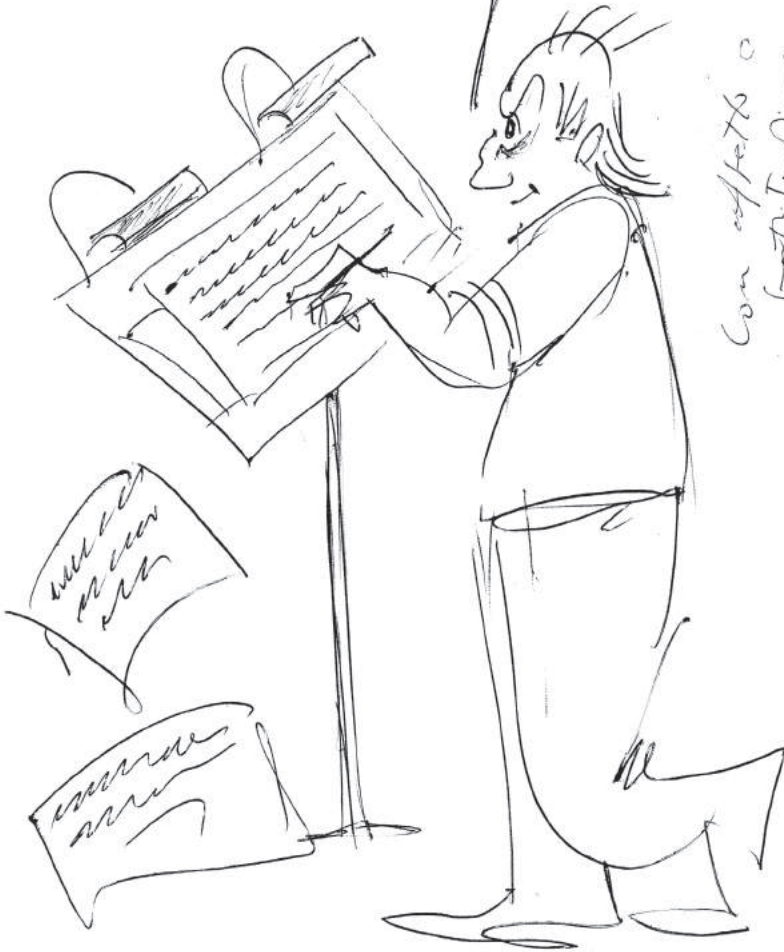
MARCELLO TUSCO
ORESTE LIONELLO

MARIA LAURA BACCARINI
VALENTINA MARI
ENZO ROBU'TTI

56°	bambina alla vetrina		VALENTINA MARI
57°	altra bambina		DOMITILLA D'AMICO
58°	il figlio di Gonnella	Patrizio Roversi	GIANNI MUSY
59°	1° vu cumprà		LALA ABDEL KHADER
60°	2° vu cumprà		DARVRI EL MUSTAPHA
70°	uomo della "gnoccata"		CARLO BACCARINI
71°	uomo con i baffi		RENATO CORTESI
72°	Giosetta, la giornalista	Daniela Airoidi	MARIA LAURA BACCARINI
73°	ex re gnocco		CARLO BACCARINI
74°	cliente invadente		
75°	cassiera infastidita		
76°	il sindaco		GIANNI MUSY
77°	il preside		ORESTE LIONELLO
78°	Donatella, regina della gnoccata		GIOVANNA AVENA
79°	bambino sul prato		DOMITILLA D'AMICO
80°	bambina sul prato		MONICA BERTOLOTTI
81°	cuoco della "gnoccata"		CARLO BACCARINI
82°	uomo tra la folla		GABRIELE ANTONINI
83°	l'autista		MARCO BRESCIANI
84°	la moglie del commendatore		SOLVEJG D'ASSUNTA
85°	presentatrice bionda		
86°	figlia del commendatore		
87°	l'altra figlia		
88°	uomo che libera Salvini		CARLO BACCARINI
89°	uomo con giacca a scacchi		SILVIO SPACCESI
90°	cuoco che mette formaggio		MARCELLO TUSCO
91°	uomo in rosso		
92°	donna al pozzo		GIOVANNA AVENA
93°	contadino dei cocomeri		MARCO BRESCIANI
94°	d. j.		
95°	1° ragazza in discoteca		CRISTIANA LIONELLO
96°	2° ragazza		MARIA LAURA BACCARINI
97°	3° ragazza		LAURA LENGHI
98°	4° ragazza		FRANCESCA GUADAGNO
99°	1° ragazza in macchina		
100°	2° ragazza in macchina		
101°	Adele, sorella di Salvini	Isabelle	ROBERTA GREGANTI
102°	il marito di Adele	Arrigo Mozzo	a. d.
103°	Malimba, figlia di Adele		MONICA BERTOLOTTI
104°	Kuriele, figlio di Adele		DOMITILLA D'AMICO
105°	uomo con bici in strada		RENATO CORTESI
106°	donna in rosso sull'uscio		GIOVANNA AVENA
107°	il ministro		ORESTE LIONELLO
108°	l'intervistatore tivù		GIANNI MUSY
109°	il cardinale		GIANNI BONAGURA
110°	Aurelio, uomo che chiede		MARIO MARANZANA
111°	donna che lo incoraggia		
112°	1° voce che si interroga		
113°	2° voce dal pubblico		
114°	3° voce di donna dal tavolo		
115°	uomo che dà ragione		MARCELLO TUSCO
116°	donna che si inginocchia alla luna		SOLVEJG D'ASSUNTA
117°	voce della luna		MELINA MARTELLO

ALLEGATI

- Veramente l'incello è
personaggio d'è soltanto - "Ma..."
però è meglio allungare
un po' le battute. Ecco
così...



con affetto e
sentire. Fine
Antoni -

FILMOGRAFIA DI MARIO MALDESI

- 1955** *Il bigamo* (Luciano Emmer)
Le amiche (Michelangelo Antonioni)
- 1956** *Città di notte* (Leopoldo Trieste)
Criminali sull'asfalto (Ralph Thomas)
Il tetto (Vittorio De Sica)
Kean – Genio e sregolatezza (Vittorio Gassman, Francesco Rosi)
La donna del giorno (Francesco Maselli)
La traversata di Parigi (Claude Autant-Lara)
- 1957** *Il grido* (Michelangelo Antonioni)
La legge è legge (Christian Jacque)
Le notti di Cabiria (Federico Fellini)
Nata di marzo (Antonio Pietrangeli)
Parola di ladro (Nanny Loy, Gianni Puccini)
- 1958** *Carmela è una bambola* (Gianni Puccini)
I cattivi vanno in paradiso (Dionisio Horne, Lorenza Mazzetti)
I soliti ignoti (Mario Monicelli)
La sfida (Francesco Rosi)
La tempesta (Alberto Lattuada)
- 1959** *Audace colpo dei soliti ignoti* (Nanny Loy)
Calypto (Giorgio Moser, Franco Rossi)
Estate violenta (Valerio Zurlini)
Europa di notte (Alessandro Blasetti)
I tagliari (Francesco Rosi)
La grande guerra (Mario Monicelli)
Un uomo facile (Paolo Heusch)
Vento del sud (Enzo Provenzale)
- 1960** *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli)
Crimen (Mario Camerini)
I delfini (Francesco Maselli)
I dolci inganni (Alberto Lattuada)
Il carro armato dell'8 settembre (Gianni Puccini)
Il gobbo (Carlo Lizzani)
Jovanka e le altre (Martin Ritt)
- Kapò* (Gillo Pontecorvo)
L'avventura (Michelangelo Antonioni)
La ciociara (Vittorio De Sica)
La ragazza con la valigia (Valerio Zurlini)
La verità (Henri-Georges Clouzot)
Rocco e i suoi fratelli (Luchino Visconti)
Tutti a casa (Luigi Comencini)
Un amore a Roma (Dino Risi)
- 1961** *A cavallo della tigre* (Luigi Comencini)
Accattone (Pier Paolo Pasolini)
Giorno di paga (Guidarino Guidi; episodio di *Cronache del '22*)
Il federale (Luciano Salce)
Il giudizio universale (Vittorio De Sica)
Il posto (Ermanno Olmi)
Incontro al mare (Stefano Ubezio; episodio di *Cronache del '22*)
L'assassino (Elio Petri)
L'imprevisto (Alberto Lattuada)
L'oro di Roma (Carlo Lizzani)
La nuova legge (Francesco Cinieri; episodio di *Cronache del '22*)
La ragazza in vetrina (Luciano Emmer)
Leoni al sole (Vittorio Caprioli)
Lo squadrista (Beppe Orlandini; episodio di *Cronache del '22*)
Non uccidere (Claude Autant-Lara)
Spedizione punitiva (Moraldo Rossi; episodio di *Cronache del '22*)
Un giorno da leoni (Nanny Loy)
Vanina Vanini (Roberto Rossellini)
- 1962** *I giorni contati* (Elio Petri)
Il commissario (Luigi Comencini)
Il disordine (Franco Brusati)
Il lavoro (Luchino Visconti; episodio di *Boccaccio '70*)
Il mare (Giuseppe Patroni Griffi)
Il riposo del guerriero (Roger Vadim)

- Il sorpasso* (Dino Risi)
L'isola di Arturo (Damiano Damiani)
La banda Casaroli (Florestano Vancini)
La bellezza di Ippolita (Giancarlo Zagni)
La commare secca (Bernardo Bertolucci)
La marcia su Roma (Dino Risi)
La riffa (Vittorio De Sica; episodio di *Boccaccio '70*)
La steppa (Alberto Lattuada)
Le quattro giornate di Napoli (Nanny Loy)
Mafioso (Alberto Lattuada)
Parigi o cara (Vittorio Caprioli)
Salvatore Giuliano (Francesco Rosi)
Ti-Kojo e il suo pescecane (Folco Quilici)
Una storia milanese (Eriprando Visconti)
Una vita violenta (Paolo Heusch, Brunello Rondi)
- 1963** *Amleto* (Grigorij Kozincev)
I fidanzati (Ermanno Olmi)
I misteri di Roma (autori vari, coordinamento di Cesare Zavattini)
Ieri, oggi, domani (Vittorio De Sica)
Il Gattopardo (Luchino Visconti)
Il maestro di Vigevano (Elio Petri)
Il terrorista (Gianfranco De Bosio)
La noia (Damiano Damiani)
La parmigiana (Antonio Pietrangeli)
La ragazza di Bube (Luigi Comencini)
Le mani sulla città (Francesco Rosi)
Storie sulla sabbia (Riccardo Fellini)
Violenza segreta (Giorgio Moser)
- 1964** *Angelica* (Bernard Borderie)
Basta un attimo (Mino Guerrini; episodio di *L'idea fissa*)
Gli indifferenti (Francesco Maselli)
Il momento della verità (Francesco Rosi)
L'ultima carta (Mino Guerrini; episodio di *L'idea fissa*)
La donna scimmia (Marco Ferreri)
La minestra (Franco Rossi; episodio di *Le bambole*)
La prima notte (Gianni Puccini; episodio di *L'idea fissa*)
Les parapluies de Cherbourg (Jacques Demy)
- Matrimonio all'italiana* (Vittorio De Sica)
Peccato nel pomeriggio (Elio Petri; episodio di *Alta infedeltà*)
Sabato 18 luglio (Gianni Puccini; episodio di *L'idea fissa*)
- 1965** *E venne un uomo* (Ermanno Olmi)
Il morbidone (Massimo Franciosa)
Io la conoscevo bene (Antonio Pietrangeli)
L'uomo dai cinque palloni (Marco Ferreri; episodio di *Oggi, domani, dopodomani*)
La bugiarda (Luigi Comencini)
La decima vittima (Elio Petri)
La donna del lago (Luigi Bazzone, Franco Rossellini)
La mandragola (Alberto Lattuada)
Le soldatesse (Valerio Zurlini)
Sette uomini d'oro (Marco Vicario)
Un mondo nuovo (Vittorio De Sica)
Vaghe stelle dell'orsa (Luchino Visconti)
Viva Maria! (Louis Malle)
- 1966** *Angelica alla corte del re* (Bernard Borderie)
Django (Sergio Corbucci)
El Greco (Luciano Salce)
Francesco d'Assisi (Liliana Cavani)
Il grande colpo dei sette uomini d'oro (Marco Vicario)
Il ladro di Parigi (Louis Malle)
Madamigella di Maupin (Mauro Bolognini)
Marcia nuziale (Marco Ferreri)
Non per soldi... ma per denaro (Billy Wilder)
Operazione San Gennaro (Dino Risi)
Quien sabe? (Damiano Damiani)
Un uomo, una donna (Claude Lelouch)
- 1967** *A ciascuno il suo* (Elio Petri)
C'era una volta (Francesco Rosi)
Il fischio al naso (Ugo Tognazzi)
Il laureato (Mike Nichols)
Il padre di famiglia (Nanny Loy)
Io non protesto, io amo (Ferdinando Baldi)
L'amante italiana (Jean Delannoy)

- L'ora del lupo* (Ingmar Bergman)
La primula rosa (Bernard Borderie)
La strega bruciata viva (Luchino Visconti; episodio di *Le streghe*)
Lo straniero (Luchino Visconti)
Per favore, non mordermi sul collo (Roman Polanski)
Vivere per vivere (Claude Lelouch)
- 1968** *Angelica e il gran sultano* (Bernard Borderie)
Baci rubati (Francois Truffaut)
Candy e il suo pazzo mondo (Christian Marquand)
Escalation (Roberto Faenza)
Faustina (Luigi Magni)
Galileo (Liliana Cavani)
Hollywood party (Blake Edwards)
Il cocktail del diavolo (Charles M. Martin)
L'Odissea (Franco Rossi; otto puntate per la RAI TV)
La bambolona (Franco Giraldi)
La Chamade (Alain Cavalier)
La matriarca (Pasquale Festa Campanile)
La piscina (Jacques Deray)
La sposa in nero (Francois Truffaut)
La vita, l'amore, la morte (Claude Lelouch)
Operazione San Pietro (Lucio Fulci)
Scusi, facciamo l'amore? (Vittorio Caprioli)
Seduto alla sua destra (Valerio Zurlini)
Un tranquillo posto di campagna (Elio Petri)
- 1969** *Gott mit uns – Dio è con noi* (Giuliano Montaldo)
Il segreto di Santa Vittoria (Stanley Kramer)
La caduta degli dei (Luchino Visconti)
La monaca di Monza (Eriprando Visconti)
Metti, una sera a cena (Giuseppe Patroni Griffi)
Queimada (Gillo Pontecorvo)
Un tipo che mi piace (Claude Lelouch)
Un uomo da marciapiede (John Schlesinger)
- 1970** *A.A.A. Ragazza affittasi per fare bambino* (James Bridges)
Che carriera che si fa con l'aiuto di mamma!... (Pierre Richard)
Controfigura per un delitto (Jerry Lewis)
Gli aristogatti (Wolfgang Reithermann)
I clowns (Federico Fellini)
I lupi attaccano in branco (Franco Cirino)
I recuperanti (Ermanno Olmi)
Il giardino dei Finzi Contini (Vittorio De Sica)
Il prete sposato (Marco Vicario)
Indagine di un cittadino al di sopra di ogni sospetto (Elio Petri)
Io sono la legge (Michael Winner)
La cavalletta (Jerry Paris)
Quando le donne avevano la coda (Pasquale Festa Campanile)
Scipione detto anche l'Africano (Luigi Magni)
Strogoff (Eriprando Visconti)
Ultimo domicilio conosciuto (Josè Giovanni)
Uomini contro (Francesco Rosi)
Uomini e filo spinato (Lamont Johnson)
Venga a prendere il caffè... da noi (Alberto Lattuada)
Voyou La canaglia (Claude Lelouch)
- 1971** *"La betta" ovvero "in amore, per ogni gaudentza, ci vuole sofferenza"* (Gianfranco De Bosio)
Addio, fratello crudele (Giuseppe Patroni Griffi)
Arancia Meccanica (Stanley Kubrick)
Capitan Apache (Alexander Singer)
Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica (Damiano Damiani)
Dieci incredibili giorni (Claude Chabrol)
Domenica, maledetta domenica (John Schlesinger)
Homo eroticus (Marco Vicario)
I tulipani di Haarlem (Franco Brusati)
Il caso Trafford (Ralph Thomas)
Il dittatore dello Stato libero di Bananas (Woody Allen)

- Il merlo maschio* (Pasquale Festa Campanile)
Io sono Valdez (Edwin Sherin)
L'uomo di Saint Michael (Jacques Deray)
La classe operaia va in paradiso (Elio Petri)
Le coppie (Mario Monicelli)
Le pistole (Christian Jacque)
Magic Christian (Joseph McGrath)
Morte a Venezia (Luchino Visconti)
Nanà 70 (Mac Ahlberg)
Senza movente (Philippe Labro)
Veruschka, poesia di una donna (Franco Rubartelli)
- 1972** *Beati i ricchi* (Salvatore Samperi)
Che cosa è successo tra mio padre e tua madre? (Billy Wilder)
Darsela a gambe (Philippe De Broca)
I lautari (Emil Lotjano)
Il caso Mattei (Francesco Rosi)
Il caso Pisciotta (Eriprando Visconti)
Jus primae noctis (Pasquale Festa Campanile)
L'assassino di Trotsky (Joseph Losey)
L'avventura è l'avventura (Claude Lelouch)
La Calandria (Pasquale Festa Campanile)
La prima notte di quiete (Valerio Zurlini)
La spia che vide il suo cadavere (Lamont Johnson)
Ma papà ti manda sola? (Peter Bogdanovich)
Peccato d'amore (Robert Bolt)
Quando le donne persero la coda (Pasquale Festa Campanile)
Roma (Federico Fellini)
- 1973** *Amarcord* (Federico Fellini)
L'esorcista (William Friedkin; anche versione integrale 1999)
La grande abbuffata (Marco Ferreri)
La proprietà non è più un furto (Elio Petri)
Lucky Luciano (Francesco Rosi)
Ludwig (Luchino Visconti)
Paolo il caldo (Marco Vicario)
Posa l'osso Morales! Arriva Alleluia (Douglas Heyes)
- Scorpio* (Michael Winner)
Teresa la ladra (Carlo Di Palma)
Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso, ma che non avete mai osato chiedere (Woody Allen)
Vogliamo i colonnelli (Mario Monicelli)
- 1974** *Fatti di gente per bene* (Mauro Bolognini)
Frankenstein Junior (Mel Brooks)
Gruppo di famiglia in un interno (Luchino Visconti)
Il dormiglione (Woody Allen)
La panchina della solitudine (Claude Chabrol)
Zardoz (John Boorman)
- 1975** *Barry Lindon* (Stanley Kubrick)
Convieni far bene l'amore (Pasquale Festa Campanile)
Divina creatura (Giuseppe Patroni Griffi)
Il giorno della Locusta (John Schlesinger)
La donna della domenica (Luigi Comencini)
Operazione Rosebud (Otto L. Preminger)
Profondo rosso (Dario Argento)
Qualcuno volò sul nido del cuculo (Milos Forman)
Quel pomeriggio di un giorno da cani (Sidney Lumet)
Qui comincia l'avventura (Carlo Di Palma)
- 1976** *Cadaveri eccellenti* (Francesco Rosi)
Complotto di famiglia (Alfred Hitchcock)
Il maratoneta (John Schlesinger)
Il presagio (Richard Donner)
L'eredità Ferramonti (Mauro Bolognini)
L'innocente (Luchino Visconti)
La Orca (Eriprando Visconti)
Quinto Potere (Sidney Lumet)
Radici (Marvin J. Chomsky, John Erman)
Sherlock Holmes: soluzione sette per cento (Herbert Ross)
Wagons-lits con omicidi (Arthur Hiller)
- 1977** *Alta tensione* (Mel Brooks)
Audrey Rose (Robert Wise)

- Black Sunday* (John Frankenheimer)
Elliott, il drago invisibile (Don Chaffey)
Guerre stellari (George Lucas)
In cerca di Mr. Goodbar (Richard Brooks)
L'ultima onda (Peter Weir)
Le avventure di Bianca e Bernie (John Lounsbery)
Una spirale di nebbia (Eriprando Visconti)
Via col vento (Victor Fleming, 1939; nuova edizione)
- 1978** *Il re degli zingari* (Frank Pierson)
La maledizione di Damien (Don Taylor)
La vendetta della Pantera Rosa (Blake Edwards)
Magic (Richard Attenborough)
- 1979** *10* (Blake Edwards)
Airport '80 (David Lowell Rich)
Alien (Ridley Scott)
Cristo si è fermato a Eboli (Francesco Rosi)
L'uomo venuto dall'impossibile (Nicholas Meyer)
Polpette (Ivan Reitman)
Prova d'orchestra (Federico Fellini; versione francese)
Radici: le nuove generazioni (John Erman, Charles S. Dubin, Georg Stanford Brown, Lloyd Richards)
Scusi dov'è il west? (Robert Aldrich)
Tu accendi la mia vita (Joseph Books)
- 1980** *Amarti a New York* (Claudia Weill)
Cruising (William Friedkin)
Diabolico imbroglio (Alvin Rakoff)
I Rollerboy (Ovidio G. Assonitis)
Io, modestamente, Mosè (Gary Weis)
Kagemusha – L'ombra del guerriero (Akira Kurosawa)
L'Impero colpisce ancora (Irvin Kershner)
L'ultimo metrò (Francois Truffaut)
La collezione (Harold Pinter)
La mia guardia del corpo (Tony Bill)
Nessuno ci può fermare (Sidney Poitier)
Rock Machine (Taylor Hackford)
Shining (Stanley Kubrick)
- 1981** *Diva* (Jean-Jacques Beineix)
- Gli amici di Georgia* (Arthur Penn)
Il principe della città (Sidney Lumet)
La corsa più pazza del mondo (Hel Nee-dham)
La pazza storia del mondo (Mel Brooks)
Messico in fiamme (Sergey Bondarciuk)
Porky's questi pazzi, pazzi porcelloni (Bob Clark)
Ragtime (Milos Forman)
Storie di ordinaria follia (Marco Ferreri)
Tre fratelli (Francesco Rosi)
- 1982** *Conan il barbaro* (John Milius)
Dalle nove alle cinque... orario continuato (Colin Higgins)
Il verdetto (Sidney Lumet)
Monsignore (Frank Perry)
Spaghetti house (Giulio Paradisi)
Sul lago dorato (Marc Rydell)
- 1983** *Ai confini della realtà* (Joe Dante, Steven Spielberg, John Landis, George Miller)
Danton (Andrzej Wajda)
Essere o non essere (Alan Johnson)
Il ritorno dello Jedi (Richard Marquand)
Lo specchio del desiderio (Jean-Jacques Beineix)
Porky's 2, il giorno dopo (Bob Clark)
- 1984** *All'insegnimento della pietra verde* (Robert Zemeckis)
Conan il distruttore (Richard Fleischer)
Ghostbusters – Acchiappafantasma (Ivan Reitman)
Gremlins (Joe Dante)
Omicidio a luci rosse (Brian De Palma)
Scuola di polizia (Hugh Wilson)
Un'adorabile infedele (Howard Zieff)
Una cotta importante (Jerry Schatzberg)
- 1985** *Camera con vista* (James Ivory)
Chorus line (Richard Attenborough)
L'ultimo drago (Michael Schultz)
Ladyhawke (Richard Donner)
Legend (Ridley Scott)
Porky's 3, la rivincita (James Komack)
Scuola di polizia 2: prima missione (Jerry Paris)

- Storia di un soldato* (Norman Jewison)
Tangos – L'exil de Gardel (Fernando E. Solanas)
Tre uomini e una culla (Coline Serreau)
Vivere e morire a Los Angeles (William Friedkin)
- 1986** *Aliens, scontro finale* (James Cameron)
Betty Blue (Jean-Jacques Beineix)
Fievel sbarca in America (Don Bluth)
Ginger e Fred (Federico Fellini)
I love you (Marco Ferreri)
Il mattino dopo (Sidney Lumet)
La mosca (David Cronenberg)
La piccola bottega degli orrori (Franz Oz)
Mission (Roland Joffé)
- 1987** *Affittasi ladra* (Hugh Wilson)
Arizona Junior (Joel Coen)
Caramelle da uno sconosciuto (Franco Ferrini)
Cronaca di una morte annunciata (Francesco Rosi)
Full Metal Jacket (Stanley Kubrick)
Good Morning Babilonia (Paolo e Vittorio Taviani)
L'Impero del Sole (Steven Spielberg)
L'implacabile (Paul Michael Glaser)
Miss Arizona (Pal Sandor)
Oci Ciornie (Nikita Mikhalkov)
Wall Street (Oliver Stone)
- 1988** *Big* (Penny Marshall)
Bird (Clint Eastwood)
Die Hard – Trappola di cristallo (John McTiernan)
Io... e le donne (Buster Keaton, 1931; nuova edizione)
L'orso (Jean-Jacques Annaud)
Le relazioni pericolose (Stephen Frears)
Love Dream (Charles Finch)
Stradivari (Giacomo Battiato)
Un mondo a parte (Chris Menges)
Una donna in carriera (Mike Nichols)
Young Guns (Christopher Cain)
Zoo (Cristina Comencini)
- 1989** *Aspetta primavera, Bandini* (Dominique Derrudere)
- Batman* (Tim Burton)
Gioco senza fine (Bryan Forbes)
La mosca 2 (Chris Walas)
Scugnizzi (Nanny Loy)
- 1990** *Cellini: una vita scellerata* (Giacomo Battiato)
Dimenticare Palermo (Francesco Rosi)
Dreams (Akira Kurosawa)
Exile (David Greenwalt)
Gremlins 2 (Joe Dante)
I divertimenti della vita privata (Cristina Comencini)
I misteri della giungla nera (Kevin Connor; mini serie tv)
Memphis Belle (Michael Caton-Jones)
- 1991** *Caccia alla vedova* (Giorgio Ferrara)
Chopin amore mio (James Lapine)
Fino alla fine del mondo (Wim Wenders)
Homicide (David Mamet)
Marcellino pane e vino (Luigi Comencini)
Prova d'innocenza (Tonino Valerii)
- 1992** *Destino di sangue* (Robert Stevenson)
Giocchi da adulti (Alan J. Pakula)
I protagonisti (Robert Altman)
La belle histoire (Claude Lelouch)
La città della gioia (Roland Joffé)
La forza del singolo (John Avildsen)
- 1992** *Lux Orientis – San Francesco* (Enrica Fico Antonioni; versione italiana e spagnola)
Taxisti di notte (Jim Jarmusch)
- 1993** *Così lontano, così vicino* (Wim Wenders)
Dave – Presidente per un giorno (Ivan Reitman)
Red Rock West (John Dahl)
Scandal in Paris (Douglas Sirk, 1940)
Swing Kids (Thomas Carter)
Trappola d'amore (Marc Rydell)
- 1994** *L'uomo che ho ucciso* (Giorgio Ferrara)
La notte e il momento (Anna Maria Tatò)
- 1995** *Cyelo* (Tran Ahn Hung)
I racconti del cuscino (Peter Greenaway)
Jade (William Friedkin)
Jess il bandito (Henry King, 1939)
Terra e libertà (Ken Loach)

-
- 1996** *Anna Oz* (Eric Rochant)
Capitan Conan (Bernard Tavernier)
Il ritorno di Sandokan (Enzo G. Castellari)
La canzone di Carla (Ken Loach)
La sindrome di Stendhal (Dario Argento)
- 1997** *La tregua* (Francesco Rosi)
Nostromo (Alastair Reid; mini serie tv)
- 1999** *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick)
- L'estate di Kikujiro* (Takeshi Kitano)
Una storia vera (David Lynch)
- 2000** *La tigre e il dragone* (Ang Lee)
Regole d'onore (William Friedkin)
Tabù – Gobatto (Nagisa Oshima)
- 2001** *Le lacrime della tigre nera* (Wisit Sasantieng)
- 2003** *The Hunted – La preda* (William Friedkin)

FILMOGRAFIA DI CARLO BACCARINI

- 1968** *Romeo e Giulietta* (Franco Zeffirelli; come aiuto)
- 1970** *Giorni di Clichy* (Jens Jorgen Thorsen; distribuzione italiana 1978)
UFO (serie telefilm; 1970-1973)
- 1971** *Fratello Sole e Sorella Luna* (Franco Zeffirelli; come aiuto)
Cannon (serie telefilm; 1971-1976)
- 1972** *Pancho Villa – I tre del mazzo selvaggio* (Eugenio Martín)
- 1973** *Delirious – Il baratro della follia* (Freddie Francis)
Fuori uno sotto un altro... arriva il Pastore (Giuliano Carnimeo)
Tommy Gibbs - Criminale per giustizia (Larry Cohen)
- 1974** *Beniamino* (Joe Camp)
QB VII (Tom Gries; mini serie tv)
Razza padrona (Roland Klick)
Romanzo popolare (Mario Monicelli)
Tutto a posto niente in ordine (Lina Wertmüller)
Agenzia Rockford (serie telefilm; 1974-80)
- 1975** *Amici miei* (Mario Monicelli)
Cria cuervos (Carlos Saura)
La mazurka del barone, della santa e del fico fiorone (Pupi Avati)
Salvo d'Acquisto (Romolo Guerrieri)
Zorro (Duccio Tessari)
- 1976** *C'è una spia nel mio letto* (Luigi Petrini)
Car Wash (Michael Schultz)
Caro Michele (Mario Monicelli)
Che botte se incontri gli "orsi" (Michael Ritchie)
L' uomo sul tetto (Bo Widerberg)
Un letto in piazza (Bruno Gaburro)
Uno sbirro dalla faccia d'angelo (Richard Bennett)
- La legge violenta della squadra anticrimine* (Stelvio Massi)
40 gradi all'ombra del lenzuolo (Sergio Martino)
- 1977** *I ragazzi del coro* (Robert Aldrich)
Slip (Michael Lang)
Un amico da salvare (Ben Gazzarra)
Un borghese piccolo piccolo (Mario Monicelli)
Un cuore semplice (Giorgio Ferrara)
- 1978** *Betsy* (Daniel Petrie)
Fermate l'Orient Express (Richard Irving)
I guerrieri dell'inferno (Karel Reisz)
Messaggi da forze sconosciute - Il flauto silenzioso (Richard Moore)
Il vizietto (Edouard Molinaro)
L'alba dei falsi dei – Il quinto comandamento (Duccio Tessari)
La sparatoria (Monte Hellman, 1967)
Nel mirino del giaguaro (Ernest Pintoff)
Solamente nero (Antonio Bido)
Viaggio con Anita (Mario Monicelli)
2 volte donna (Elie Chouraqui)
I 39 scalini (Don Sharp)
- 1979** *Città in fiamme* (Alvin Rakoff)
Cuore di leone, palma d'acciaio (Chang Sum)
Elvis il re del Rock (John Carpenter)
Gardenia – Il giustiziere della mala (Domenico Paolella)
Going Steady (Boaz Davidson)
Io grande cacciatore (Anthony Harvey)
La vita è bella (Grigorj Cuchraj)
Prova d'orchestra (Federico Fellini)
Running - Il vincitore (Steven Hilliard Stern)
- 1980** *E io mi gioco la bambina* (Walter Bernstein)
Enola Gay (David Lowell Rich)
I mastini della guerra (John Irvin)
Il cappotto di astrakan (Marco Vicario)

- La spensierata guerra dei bambini* (Javier Aguirre)
Temporale Rosy (Mario Monicelli)
The Exterminator (James Glickenhaus)
Il vizietto 2 (Edouard Molinaro)
- 1981** *Bolero* (Claude Lelouch)
Il grande ruggito (Noël Marshall)
Il volto dei potenti (Alan J. Pakula)
L'ululato (Joe Dante)
- 1982** *ET and Friends* (Andrew Solt)
Hammett: indagine a Chinatown (Wim Wenders)
Io, la giuria (Richard T. Heffron)
Il trionfo dell'uomo chiamato cavallo (John Hough)
Week end di terrore (Steve Miner)
A New Day in Eden (soap opera)
Capitol (soap opera; 1982-1987)
- 1983** *Fire And Ice* (Ralph Bakshi)
Hardcastle e McKormick (serie telefilm)
Il petomane (Pasquale Festa Campanile)
Star Lover's (James Toback)
Reilly, la spia più grande (serie telefilm)
- 1984** *Assisi Underground* (Alexander Ramati)
Prova d'innocenza (Desmond Davis)
Rombo di tuono (Joseph Zito)
Supergirl la ragazza d'acciaio (Jeannot Szwarc)
Un corpo da spiare - Mata Hari (Curtis Harrington)
Uno scandalo per bene (Pasquale Festa Campanile)
Maria's Lovers (Andrej Konchalovskij)
La giovane Regina Vittoria (Ernst Marischka, 1954)
La principessa Sissi (Ernst Marischka, 1955)
Sissi la giovane imperatrice (Ernst Marischka, 1956)
Sissi destino di un'imperatrice (Ernst Marischka, 1957)
V - Visitors (serie telefilm; 1984-1985)
- 1985** *Allan Quatermain e le miniere di re Salomone* (J. Lee Thompson)
- Cristoforo Colombo: la scoperta* (Alberto Lattuada; miniserie tv)
Invasion U.S.A. (Joseph Zito)
La storia di babbo Natale (Jeannot Szwarc)
Space Vampires (Tobe Hooper)
Missing in Action (Lance Hool)
Matrimonio con vizietto - Il vizietto 3 (Georges Lautner)
A 30 secondi dalla fine (Andrej Konchalovskij)
- 1986** *Delta Force* (Menahem Golan)
Dreamscape - Fuga nell'incubo (Joseph Ruben)
Follia d'amore (Robert Altman)
Il replicante (Mike Marvin)
La moglie del capo (Ziggy Steinberg)
Il giustiziere della notte 3 (Michael Winner)
- 1987** *Barfly - Moscone da bar* (Barbet Schroeder)
Duet for One (Andrej Konchalovskij)
I diffidenti (Andrej Konchalovskij)
Intervista (Federico Fellini)
L'alieno (Jack Sholder)
La brillante carriera di un giovane vampiro (Jimmy Huston)
La monaca di Monza - Eccessi, misfatti, delitti (Luciano Odorisio)
Mi arrendo... e i soldi? (Jerry Belson)
Napoleon and Josephine: A Love Story (Richard T. Heffron; mini serie tv)
Pericolo in agguato (Elie Chouraqui)
Beautiful (soap opera; in Italia dal 1990 in poi)
Voglia di vincere 2 (Christopher Leitch)
- 1988** *Danko* (Walter Hill)
Grasso è bello (John Waters)
I due fratelli (Alberto Lattuada)
Indio (Antonio Margheriti)
Soggetti proibiti (J. Lee Thompson)
- 1989** *Ne parliamo lunedì - Alla controra* (Luciano Odorisio)
Ancora insieme (Robert Greenwald)
La cintura (Giuliana Gamba)

- La guerra dei Roses* (Danny De Vito)
Senza esclusione di colpi (Arnold Newt)
Il decimo clandestino (Lina Wertmüller)
- 1990** *Carabina Quigley* (Simon Wincer)
La montagna di diamanti (Jeannot Szwarc)
La voce della luna (Federico Fellini)
Miami Blues (George Armitage)
Colombia Connection: il massacro (Aaron Norris)
- 58 minuti per morire - Die Harder* (Renny Harlin)
- 1991** *Detective coi tacchi a spillo* (Jeff Kanev)
Non senza mia figlia (Brian Gilbert)
TimeBomb – Colpo doppio (Avi Nesher)
Midnight Caller (Richard Di Lello; serie telefilm; 1991-1998)
- 2003** *Il caso Dominici* (Pierre Boutron, mini serie tv)

INDICE DEI NOMI

- Abbenante Cinzia 265
Abdel Khader Lala 282
Acqua Antonio 243, 253
Adami Alfredo 264
Adani Laura 43
Addobbati Giuseppe 251
Adolphe Hylette 261
Adorni Dina 267
Age [Agenore Incrocci] 156, 164
Agostini Bruno 255
Agostini Franco 270
Aguirre Javier 293
Ahlberg Mac 288
Aimée Anouk 218, 220, 249, 255
Airoldi Daniela 282
Albani Elsa 269
Alberini Massimo 186
Albertazzi Giorgio 153
Alberti Guido 165, 220, 255
Alberti Lina 253, 259, 262
Albertini Edda 39
Albertini Giampiero 262, 278, 279, 280
Aldovrandi Daniel 277
Aldrich Robert 289, 292
Alessi Ottavio 24, 136, 143
Alex 262
Alexeieva Irina 257
Algranti Clara 269
Alighieri Dante 173
Aliquò Stella 39
Allen Sandra Elaine 269
Allen Woody 93, 94, 180, 287, 288
Almirante Ernesto 135, 243
Almirante Mario 135
Alpestre Gianfranco 276
Altman Robert 290, 293
Aluigi Francesco 270
Alvaro Corrado 166
Amato Peppino 27
Amendola Ferruccio 115, 133, 134, 184,
233, 258, 274
Amidei Sergio 166
Ammendola Pino 277
Ancillai Fausto 270
André Federika 251
Andreotti Giulio 96, 157, 159, 182
Angeli Fabrizio 258
Angelucci Gianfranco 11, 104, 117
Angrisano Franco 274
Annaud Jean-Jacques 290
Anselmo Silvio 280
Antequera Juan 251
Anton Edoardo 39
Antonelli Ennio 259, 261, 264, 276
Antonini Gabriele 280, 282
Antonioni Michelangelo 42, 44, 101, 102,
103, 139, 150, 174, 180, 184, 285
Antonucci Piero 243
Arden Mary 257
Ardisson Giorgio 257
Arena Maurizio 97
Argento Dario 288, 291
Aristarco Guido 103
Armitage George 294
Aroldino 243
Ascione Filippo 277
Assonitis Ovidio G. 289
Asti Adriana 42, 46, 62, 85, 229, 266, 267,
272
Attalo [Giacchino Colizzi] 69

- Atanasio Ugo 243
 Attenborough Richard 289
 Attila 118
 Aumont Tina 269
 Aureli Andrea 246
 Autant-Lara Claude 285
 Avati Pupi 73, 292
 Avena Giovanna 282
 Averlant Eric 280
 Avery Tex 97
 Avildsen John 290
 Baarova Lida 244
 Baas Baldwin 96, 198, 199, 270
 Bacalov Luis Enríquez 94
 Baccarini Carlo 46, 53, 61, 65, 67, 86, 94, 96,
 102, 110, 119, 133, 134, 148, 159, 188,
 190, 191, 192, 193, 197, 198, 199, 200,
 201, 257, 260, 262, 264, 266, 267, 270,
 272, 277, 278, 280, 282
 Baccarini Maria Laura 281, 282
 Bacchelli Riccardo 94
 Bacherini Clemente 266
 Bachmann Gideon 107, 179
 Baggi Angiola 270, 272, 278
 Baghino Gianni 248
 Bagolini Silvio 213, 241, 244
 Bakshi Ralph 293
 Balbo Ennio 255, 257
 Baldassarre Pasquale 261
 Baldi Ferdinando 286
 Ballabine Nadia 249
 Bandini Armando 270
 Baralla Fiammetta 273
 Barbagallo Elisabetta 277
 Barbi Ciccio 248
 Barbi Vincent 246
 Barendson Maurizio 30
 Bario 262
 Barker Lex 218, 249
 Barnes Britta 265
 Baroni Paolo 277
 Barrier Maurice 274
 Bartilotta Salvatore 280
 Bartocci Bruno 266
 Basehart Richard 109, 203, 216, 245, 246
 Bassani Giorgio 173
 Battiato Giacomo 290
 Baudo Pippo 234
 Bausch Pina 274
 Bava Mario 150, 177
 Bavaglio Giovanni 274
 Bayard Misha 269
 Bazin André 119
 Beccaria Bruno 274
 Beethoven Ludwig van 76, 198
 Beineix Jean-Jacques 180, 289, 290
 Bell Marjorie 269
 Bellini Gianfranco 205, 243
 Bellini Isa 46, 264, 267, 270, 272, 280
 Bellocchio Marco 176
 Belloni Alessandra 269
 Belson Jerry 293
 Beluzzi Maria Antonietta 266
 Benassi Memo 39, 63
 Bene Carmelo 56, 89, 90, 91, 92, 115, 126,
 177, 224
 Benigni Roberto 72, 73, 214, 236, 280
 Bennett Richard 292
 Benvenuti Leo 143
 Benzi Luigi "Titta" 62
 Bergman Ingmar 103, 287
 Berlinguer Enrico 187, 204
 Berlusconi Silvio 27, 104, 163, 199
 Bernacchi Clelia 245, 275
 Bernardo Mario 131
 Bernardo Torindo 267
 Bernstein Walter 292
 Bersani Lello 39
 Bertea Roberto 257, 262, 264, 266, 268
 Bertolotti Monica 282

- Bertolucci Bernardo 88, 176, 286
 Bertoncini Gianni 278, 279
 Besozzi Nino 160
 Betti Laura 137, 252
 Betti Liliana 104, 108, 137, 175, 176
 Bettoja Franca 170
 Bevilacqua Ettore 247, 263
 Bianchi Giorgio 152
 Bianchi Pietro 155
 Bianchi Tino 261
 Bido Antonio 292
 Bignardi Irene 200
 Bill Tony 289
 Billa Salvatore 277
 Billi Mimo 243
 Billi Riccardo 205, 241, 263
 Bini Alfredo 87, 131, 178, 180
 Biondi Pietro 266, 269, 270, 280
 Bizzarri Carla 39
 Blady Syusy 280
 Blake Sue Ellen 247
 Blando Oscar 152
 Blasetti Alessandro 285
 Blasi Silvana 242
 Bluth Don 290
 Bogarde Dirk 76
 Bogdanovich Peter 288
 Boito Camillo 173
 Bolchi Sandro 164
 Bologna Franco 205
 Bolognini Mauro 286, 288
 Bolt Robert 288
 Bonacchi Rinaldo 271
 Bonagura Gianni 39, 43, 67, 68, 122, 133,
 203, 253, 259, 261, 272, 276, 277, 280,
 282
 Bonanni Luciano 248, 255
 Bonanni Nino 245
 Bonansea Miranda 205
 Bonbòn Jacqueline 166, 220, 255
 Bondarciuk Sergeij 289
 Bongiorno Mike 106, 107
 Bonini Olas Marcello 267
 Bonucci Alberto 123, 124, 125, 126, 158,
 161, 164, 214, 220, 241, 254
 Books Joseph 289
 Boorman John 288
 Boratto Caterina 220, 222, 225, 255, 257,
 259
 Boratto Marina 259
 Borboni Paola 39, 244
 Borderie Bernard 180, 286, 287
 Born Max 261
 Borromeo Christian 278
 Bosé Lucia 153, 261
 Botosso Claudio 276
 Botta Leonardo 249
 Bourdet Edouard 160
 Boutron Pierre 294
 Bovo Brunella 212, 243
 Boyd Rick [Federico Boido] 258
 Boyer Charles 99
 Bragadin Aisha 274
 Bragaglia Anton Giulio 39
 Brancaccio Mariano 269
 Brancia Armando 45, 229, 266
 Brandauer Klaus Maria 150
 Brando Marlon 179, 189
 Brau Martin Maria 276
 Brazzi Rossano 30, 32, 165
 Brembilla Ferruccio 266, 280
 Brennan Walter 134
 Bresciani Marco 56, 276, 280, 282
 Bridges James 287
 Brigitte 258
 Brignone Lilla 43, 218, 220, 230, 249, 269
 Brochard Jean 244
 Brofferio Ferdinando 251
 Bron Marcelle Ginette 228, 265
 Brooks Mel 166, 288, 289

- Brooks Richard 289
 Browne Cicely 269
 Brunetta Giampiero 124
 Bruno Bossio Giuseppe 265
 Brusati Franco 285, 287
 Bucarella Tiziana 277
 Buchanan Carli 269
 Buglioni 263
 Buñuel Luis 97
 Burton Tim 290
 Bussetti Massimo 251
 Buzzanca Gino 246
 Buzzo Tito 252
 Buzzoni Luigi 286
 Cabras Efsio 276
 Cacoyannis Michael 32
 Cain Christopher 290
 Caladarol Vincenzo 266
 Calavetta Rosetta 205
 Calducci Franco 248
 Calì Giulio 205, 241, 255
 Callas Maria 159
 Calvino Daniela 252
 Calzecchi Onesti Rosa 179
 Camerini Mario 157, 186, 285
 Cameron James 290
 Camp Joe 292
 Campanini Carlo 142
 Camus Albert 173
 Cancellieri Alba 257
 Cantafora Antonio 278
 Cantarone Elena 277
 Capecchi Giorgio 205
 Capitoli Loretta 248
 Caporale Aristide 266
 Caporali Roberto 274
 Cappellini Ornella 81, 83
 Caprara Valerio 29, 30, 31, 157, 159
 Caprioli Vittorio 161, 241, 269, 285, 286,
 287
 Capritti Eolo 277
 Capucine 226, 261
 Carabella Ezio 76
 Carabella Flora 76
 Carcano Gianfilippo 266
 Cardinale Claudia 42, 43, 166, 220, 255
 Carini 263
 Carini Grazia 247
 Carli Laura 63, 267
 Carlini Paolo 43, 46, 267
 Carlisi Olimpia 108, 269
 Carmeli Boris 274
 Carnimeo Giuliano 292
 Carotenuto Mario 178, 255
 Carpenter John 177, 292
 Carpignano Vittorio 162
 Carrara Gabriele 269
 Carraro Tino 144
 Carter Thomas 290
 Casadei Yvonne 255, 257
 Casagrande Antonio 261
 Casale Francesco 277
 Casiraghi Ugo 160
 Castellaneta Donato 249
 Castellani Renato 27, 28, 80, 152, 204
 Castellari Enzo G. 291
 Castrichella Amerigo 267
 Catalano Elisabetta 255
 Caton-Jones Michael 290
 Catozzo Leo 155
 Cavalier Alain 287
 Cavalieri Gianni 140, 244
 Cavani Liliana 286, 287
 Ceccarelli Pietro 245
 Cecchi D'Amico Suso 34, 158, 173, 174,
 175
 Cecchi Gori Mario 72
 Cecchi Gori Vittorio 72
 Cecil Jonathan 274
 Cederna Camilla 104

- Cedrati Stefano 280
 Cefaro Irene 246
 Celentano Adriano 151, 249
 Cellier Peter 274
 Cencelli Mario 269
 Censi Alfredo 245
 Cerusico Enzo 249
 Cervi Gino 189
 Chabrol Claude 287, 288
 Chaffey Don 289
 Chaliapin Fiodor 264
 Chaplin "Charlot" Charles 119
 Charisse Cyd 161
 Chauviré Yvette 161
 Checchi Andrea 205
 Chéreau Patrice 108, 230
 Chevalier Dominique 281
 Chevalier Roberto 274
 Chiambretti Piero 115
 Chianelli Milvia 244
 Chiara Piero 108
 Chiari Mario 166
 Chiari Walter 152, 153, 224
 Chiodo 71
 Chirizzi Gianluigi 265
 Chiusoli Cosima 277
 Chomsky Marvin J. 288
 Chouraqui Elie 292, 293
 Ciangottini Valeria 218, 251
 Cidda Valentina 35
 Cifariello Antonio 214, 244
 Cigoli Emilio 87, 99, 135, 189, 205
 Cigoli Giovanna 245
 Cimara Luigi 32, 39
 Cini Elisabetta 251
 Cinieri Francesco 285
 Giocca Claudio 197, 270, 274, 277
 Cirino Franco 287
 Cirio Rita 95, 114, 119, 120, 121, 128, 179
 Citti Franco 180
 Citti Sergio 154, 180
 Ciukleva Mara 273
 Ciulli Sergio 277
 Clair René 185
 Clark Bob 289
 Clementi Margareth 269
 Cleri Dante 264
 Clouzot Henri-Georges 285
 Cobb Lee J. 183
 Cobelli Gianna 247
 Cocchi Giampaolo 280
 Cocteau Jean 30
 Coen Joel 290
 Cohen Larry 292
 Colangeli Ada 247, 248
 Coleman Leo 252
 Coletti Duilio 159
 Colizzi Pino 274
 Colli Ernesto 258, 261
 Colli Mario 122, 183, 246, 251
 Collodi [Carlo Lorenzini] 128, 203
 Colman Matilde 255
 Colombaioni (fratelli) 263
 Colomber Marisa 255
 Colombo Furio 107
 Colombo Nani 251
 Colonna Golfiero 143
 Colosimo Clara 270
 Comaschi Carla 262, 272
 Comencini Cristina 290
 Comencini Luigi 43, 180, 285, 286, 288, 290
 Cominetti Renato 43, 247, 257
 Como Rossella 255, 258
 Condò Nucci 274
 Congia Vittorio 270, 272, 279
 Connor Kevin 290
 Conocchia Mario 252, 253, 255, 257, 264
 Consalvo Francesco 249
 Contestabile Fernando 133

- Cooper Paul 258
 Corbucci Sergio 146, 286
 Cortese Valentina 30, 32, 165, 257
 Cortesi Renato 42, 69, 70, 230, 262, 264, 265,
 266, 267, 269, 270, 276, 280, 282
 Cortini Tiziano 247, 249
 Costa Orazio 158
 Cottafavi Vittorio 176
 Crast Antonio 39
 Crawford Broderick 25, 26, 109, 110, 216,
 246
 Cristaldi Franco 43, 50, 153
 Cristiani Decimo 252
 Crococolo Carlo 88, 106, 164, 165, 171, 179,
 203, 220, 255, 260, 270, 276, 277
 Cronenberg David 169, 290
 Cucciollola Riccardo 23, 69, 79, 115, 133, 203,
 213, 233, 244, 249, 255, 257, 274, 275
 Cuchraj Grigorij 201, 292
 Cundari Mico 260
 Cuny Alain 108, 218, 226, 249, 261
 Curci Lia 246, 249, 254, 257, 262
 Cutolo Raffaele 158
 Dahl John 290
 Dahlberg Gilda 255
 Dal Fabbro Nino 249, 257, 258, 269
 Dallas Jan 220, 255
 Dalton Terry 246
 D'Ambrosio 225
 Damiani Damiano 286, 287
 Damiani Donatella 272
 D'Amico Domitilla 280, 282
 D'Amico Luigi Filippo 121
 D'Amico Margherita 174
 D'Amico Silvio 32
 Dante Joe 180, 289, 290, 293
 Dapino Paola 266
 Dapporto Carlo 42, 147, 170
 Darwin Charles 112, 123
 Davidson Boaz 292
 Davis Desmond 293
 D'Assunta Rocco 119
 D'Assunta Solvejg 42, 46, 69, 70, 73, 98,
 100, 117, 119, 131, 177, 192, 220, 226,
 228, 229, 230, 232, 235, 236, 262, 264,
 265, 266, 270, 272, 273, 276, 277, 278,
 279, 280, 282
 De Amicis Alberto 216, 246
 De Angelis Gualtiero 72, 205
 De Angelis Mario 241
 De Bernardi Piero 143
 De Bisogno Vittorio 276
 De Bosio Gianfranco 286, 287
 De Broca Philippe 288
 De Concini Ennio 143
 De Doses Pia 265
 De Felice Ferdinando 266
 De Filippo Pasquale 242
 De Filippo Peppino 60, 61, 101, 119, 120,
 124, 162, 166, 204, 205, 211, 241, 253
 De Giorgi Elsa 160
 De Grenet Mario 251
 De Lafeld Alfredo 255
 Delannoy Jean 286
 De Laurentiis Dino 92, 104, 150, 161, 164,
 165, 203
 Del Bosco Paquito 124
 Del Buono Oreste 11
 De Leo Angela 265
 De Leonardis Roberto 133, 274
 Del Giudice Roberto 264
 Della Noce Luisa 222, 257
 Della Nora Donatella 249, 253
 Della Porta Antonella 258
 Delli Colli Tonino 70, 131, 278
 Delon Alain 43, 146, 182
 Delouche Dominique 248
 Del Poggio Carla 204, 205, 211, 241
 De Luca Lorella 216, 247
 De Lullo Giorgio 146,

- Del Vago Mario 228, 265
 De Marchi Luigi 108
 Demy Jacques 286
 De Nardo Gustavo 247
 De Niro Robert 134
 Denise Christine 252
 De Palma Brian 289
 Depardieu Gérard 72
 Deray Jacques 287, 288
 De Rosa Francesco 269
 Derrudere Dominique 290
 De Sade Donatien Alphonse François 187
 De Sanctis Filippo M. 151
 De Sando Roberto 276
 De Santis Dina 255
 De Sica Vittorio 40, 150, 151, 180, 188, 285,
 286, 287
 De Simone Roberto 196
 De Sisti Maria 264
 De Vilallonga José Luis 69, 222, 257
 De Vito Danny 294
 Dickens Charles 225
 Di Cola Gerardo 95, 99, 100, 110, 111, 112,
 129, 133, 134, 135, 136, 204, 205
 Dieudonné François 249
 Di Falco Marcello 261, 264, 266, 269, 272
 Di Giacomo Carlo 274
 Di Giacomo Francesco 265, 267
 Di Gioia Nicola 276
 Di Giulio Sergio 70, 270, 278, 280
 Dijon Alan 249
 Di Lello Richard 294
 Di Maggio Carlo 249
 Di Marzio Isa 253
 Di Palma Carlo 288
 Di Placido Carlo 277
 Di Prima Vittorio 259, 261
 Disney Walt 194, 195
 Dobrzensky Ivenda 251
 Dolfín Marina 243, 245, 268
 Dominguín Luis Miguel 153
 Dominici Franca 243, 245
 Dominici Germana 279
 Donadoni Tullio 247
 Donati Danilo 182, 279
 Don Eugenio Ruspoli di Poggio Suasa
 251
 Donner Richard 288, 289
 D'Onofrio Vincent 183
 Don Terenzi del Divino Amore 248
 Dori Sandro 260
 Doria Enzo 249
 Doro Mino 220, 252, 254
 Dréville Jean 107
 Dubin Charles S. 289
 Duca Luigi 277
 Durante Checco 205, 241, 243
 Duse Vittorio 205
 Eastwood Clint 290
 Eco Umberto 107
 Edwards Blake 180, 287, 289
 Ekberg Anita 12, 26, 71, 72, 218, 219, 249,
 253, 262, 278
 El Mustapha Darvri 282
 Emilfork Daniel 269
 Emmer Luciano 142, 162, 285
 Engels Fredrick 130
 Er Ciriola 243
 Ergas Moris 182
 Erman John 288, 289
 Esparmer Donatella 249
 Etaix Pierre 262
 Eusepi Carmela 266
 Faà di Bruno Antonino 266
 Fabbri Diego 153
 Fabretti Nazzareno 130
 Fabrizi Aldo 114, 132, 200, 201, 204, 206,
 229
 Fabrizi Franco 23, 37, 76, 79, 110, 121, 122,
 123, 177, 178, 213, 216, 244, 246, 276

- Faenza Roberto 287
 Fagiolo [Alberto Emidi] 71, 203
 Falk Rossella 255
 Falletta Joe 241
 Falzoni Giordano 280
 Fanfulla [Luigi Visconti] 226, 260, 263
 Fangareggi Ugo 274
 Farassino Alberto 194, 198, 199
 Farell Claude 244
 Fassbinder Rainer Werner 196
 Fava Claudio G. 123, 189
 Fehmiu Bekim 150
 Feldman Marty 75
 Felici Umberto 249
 Feliciani Mario 43, 46, 264, 266
 Fellini Riccardo 138, 140, 213, 244, 286
 Fernandel [Fernand Joseph Désiré Contandin] 42
 Fernandez Emilio 34, 163, 164
 Ferrara Giorgio 290, 292
 Ferrara Pino 280
 Ferrari Mario 99, 244
 Ferrari Paolo 180
 Ferreri Marco 176, 180, 286, 288, 289, 290
 Ferrini Franco 290
 Ferro Turi 43
 Ferzetti Gabriele 39
 Festa Campanile Pasquale 180, 201, 287, 288, 293
 Fico Antonioni Enrica 290
 Fierro Jole 244, 252
 Figueroa Gabriel 164
 Finch Charles 290
 Fiore Maria 161
 Flagello Terry 280
 Flaiano Ennio 102, 109, 112, 124, 138, 164, 192
 Fleischer Richard 289
 Fleming Victor 189, 289
 Florence Fiona [Luisa Alcini] 265
 Flumeri Elisabetta 277
 Foà Arnoldo 109, 110, 144, 214, 216, 220, 245, 246
 Fonda Jane 116
 Fontana Fabrizio 277
 Forbes Bryan 290
 Forman Milos 288, 289
 Fortini Franco 124
 Foschi Massimo 43, 148
 Franchetti Rina 251
 Franchi Franco 175
 Francine Anne 257
 Franciosa Massimo 286
 Francis Freddie 292
 Frankenheimer John 289
 Franklin Benjamin 141
 Fratellini Annie 262
 Fratellini Victor 262
 Frears Stephen 290
 Friedkin William 50, 180, 183, 288, 289, 290, 291
 Frissi Libero 265
 Fulchignoni Felice 257
 Fulci Lucio 287
 Fumagalli 263
 Fumagalli Pietro 272, 271
 Furia Giacomo 241, 260, 263
 Furneaux Yvonne 249
 Fusacchia Silvana 269
 Fusco Giancarlo 121
 Gabin Jean 72
 Gable Clark 99
 Gabrielli Giacomo 246, 249
 Gaburro Bruno 292
 Gagliardo Mario 269
 Gaipa Corrado 43, 45, 62, 72, 88, 183, 226, 229, 261, 262, 264, 266, 268, 269, 270, 276
 Galdieri Michele 212
 Gale Edra 255

- Galli Augusto 144
 Galli Dina 160
 Galli Giovanna 244, 245
 Galli Ida 251
 Gallotti Adele 106
 Gamba Giuliana 293
 Gambacorta Nadia 278
 Gambini Donadella 266
 Gandolfi Franca 244
 Gandusio Antonio 171
 Garatti Anna Rosa 251, 257
 Garbo Greta 34, 189, 212
 García Lorca Federico 222
 Gardner Ava 153
 Garinei Pietro 132
 Garrone Riccardo 216, 247, 248, 252
 Gasparino 127, 227, 259, 262
 Gassman Vittorio 108, 285
 Gatti Daniela 269
 Gazzarra Ben 292
 Gazzolo Lauro 134, 183, 243
 Gazzolo Nando 258
 Gemini Marco 255
 Gemma Giuliano 253
 Genina Augusto 34, 157, 158, 164
 Genius [Eugenio Mastropietro] 222, 257, 259, 261
 Genta Gabriella 244, 249
 Gerasimov Sergeij 166
 Geri Adolfo 224, 226, 244
 Geri Ettore 278, 281
 Germani Sergio G. 157
 Gert Valeska 222, 257
 Gervasio Raffaele 142, 162
 Gervaso Roberto 108
 Gherardi Cesarina 43, 269, 272
 Gherardi Giovannina 39
 Gherardi Piero 120
 Ghiglia Oscar 249
 Ghirardi Dario 280
 Giacchero Norma 84, 259, 265
 Giacobini Franco 251
 Giacomelli Dario 267
 Giagni Giandomenico 39
 Giallorenzo Nadia 277
 Giampalmo Livia 54, 117, 232, 269, 270, 271, 272, 273, 278
 Giani Renato 29, 30, 94
 Giannini Anna 29, 32, 34, 141, 161, 162, 163, 173, 189
 Giannini Ettore 29, 30, 31, 32, 33, 34, 39, 59, 60, 77, 79, 88, 89, 90, 94, 106, 115, 124, 133, 134, 141, 142, 148, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 182, 184, 189, 191, 203, 220, 222, 224, 254, 257, 258, 260
 Giannini Giancarlo 43, 52, 94, 109, 145, 197, 232
 Gifuni Noemi 278
 Gigli Sabrina 257
 Gilbert Brian 294
 Gilbert Lou 257
 Gioi Vivi 39
 Gioia Eva 255
 Giordana Carlo 261
 Giordani Brando 117
 Giorgelli Gabriella 272
 Giovanni Josè 287
 Giovannini Sandro 132
 Giovannoli Renato 228, 265
 Giovanpietro Renzo 39
 Giraldi Franco 287
 Girare Amedeo 248
 Girola Giulio 251
 Girolami Enio 217, 248
 Girotti Massimo 39
 Giuffrè Aldo 43, 247, 261
 Giuliani Massimo 274
 Giuliano Gianni 260

- Glaser Paul Michael 290
 Glickenhau James 293
 Glori Enrico 252
 Godard Jean-Luc 176
 Golan Menahem 293
 Golinska Barbara 277
 Gonzales Peter 42, 48, 264
 Gorassini Annie 255
 Goretti Maria 34, 157, 163
 Gori Gianfranco Miro 138
 Gramatica Emma 39
 Granado Lilly 251
 Grassi Paolo 198
 Gray Dorian 42, 217, 248
 Gray Elisabetta 257
 Gray Nadia 161, 218, 252
 Graziani Sergio 261
 Greenaway Peter 290
 Greenwald Robert 293
 Greenwalt David 290
 Greganti Roberta 282
 Greuter Paul 247
 Griarotti Gemma 205, 244
 Gries Tom 292
 Grilli Renato 277
 Grimaldi Alberto 87, 88, 126, 144, 147,
 168, 183
 Grimaldi Eva 279
 Guadagno Francesca 282
 Gualandri Pina 248
 Gualino Renato 159, 173
 Gualino Riccardo 159
 Guareschi Giovanni 201
 Guelfi Maurizio 249
 Guerra Tonino 46, 53, 66, 105, 109, 138,
 139, 140, 192, 201
 Guerrieri Osvaldo 168
 Guerrieri Romolo 292
 Guerrini Mino 286
 Guevara Ernesto “Che” 187
 Guida Raffaele 257
 Guidi Guidarino 285
 Guidotti Laurentina 277
 Guzzardi Lucia 42
 Haber Alessandro 274
 Hackford Taylor 289
 Hanin Roger 122
 Hansen Angelica 269, 270
 Hardy Oliver 164
 Harlin Renny 294
 Harrington Curtis 293
 Harris Nigel 280
 Harvey Anthony 292
 Heffron Richard T. 293
 Hellman Monte 292
 Herlin Jacques 257
 Herron Mark 255
 Heusch Paolo 285, 286
 Heyes Douglas 288
 Hiblon Vim 269
 Higgins Colin 274, 289
 Hill Terence [Mario Girotti] 151
 Hill Walter 293
 Hiller Arthur 288
 Hilliard Stern Steven 292
 Hintermann Carlo 251
 Hitchcock Alfred 288
 Hitler Adolf 96, 119
 Hodson Donald 269
 Hoffman Dustin 134, 184
 Hool Lance 293
 Hooper Tobe 293
 Horne Dionisio 285
 Hough John 293
 Hugue 262
 Hung Tran Ahn 290
 Huston Jimmy 293
 Iavarone Franco [Giovanni] 196, 197, 271,
 280
 Indovino Mary 255

- Infascelli Carlo 161
 Ingrassia Ciccio 46, 175, 229, 267
 Innocent Harold 269
 Interlenghi Franco 139, 140, 152, 213, 244
 Iolandona 264
 Iovine Giorgio 276
 Irvin John 292
 Irving Richard 292
 Isabelle 282
 Ivory James 289
 Jachino Silvana 257
 Jacono Antonio 252
 Jacque Christian 285, 288
 Jandolo Augusto 39
 Jandolo Flaminia 152, 244, 258, 261
 Janigro Giuseppe 266
 Jarmusch Jim 290
 Jefford Barbara 274
 Jewison Norman 290
 Joffé Roland 290
 Johns Gloria 251
 Johnson Alan 289
 Johnson Lamont 287, 288
 Jones Freddie 133, 134, 233, 274
 Jovinelli Mario 266
 Juorio Antonino 277
 Kalamera Michele 95
 Kamadeva Yami 245, 246
 Kanev Jeff 294
 Kant Immanuel 121
 Karlsen John 269
 Kaye Danny 143, 144
 Kaza Elizabeth 274
 Keaton Buster 290
 Kechler Carlo 251
 Keller Hiram 261
 Keller Lorose 280
 Kelly Gene 161
 Kerschner Irvin 289
 Kezich Tullio 103
 Khiess 265
 Kimball Ward 194
 King Henry 290
 Kitano Takeshi 291
 Kitzmiller John 211, 242
 Klick Roland 292
 Komack James 289
 Konchalovskij Andrej 293
 Koscina Sylva 222, 257
 Kozincev Grigorij 286
 Kramer Stanley 287
 Kreuger Heinz 270
 Kruscev Nikita Sergeevic 166
 Kubrick Stanley 58, 75, 114, 183, 189, 287,
 288, 289, 290, 291
 Kurosawa Akira 289, 290
 Kurys Diane 269
 Labi Elisabeth 270
 Labia Paolo 251
 Labro Philippe 288
 La Capria Raffaele 39
 La Loggia Danika 261, 276
 Lamas Carlos 246
 La Monica Luigi 259
 Lancaster Burt 45, 148
 Lancia Enrico 95
 Landi Lilia 243
 Landis John 289
 Lane John Francis 140, 178, 249, 255, 265
 Lang Michael 292
 Languasco Nicoletta 248
 Lapine James 290
 La Porte Isabelle Thérèse 277
 Lartigue Jacques Henri 277
 Lattanzi Tina 34, 212, 220, 243
 Lattuada Alberto 180, 204, 205, 211, 220,
 242, 285, 286, 287, 293
 Laurel Stan 164
 Laurentino Mario 267
 Lautner Georges 293

- Lazzareschi Enrico 267
 Leandri Rino 243
 Lebeau Madeleine 220, 255
 Ledebur Friedrich von 257, 276
 Lee Ang 291
 Lee Bruce 67
 Lees Tamara 204, 205
 Leibl Marianna 251
 Leitch Christopher 293
 Lelouch Claude 180, 286, 287, 288, 290, 293
 Lenghi Laura 282
 Lenzi Bruno 266
 Leoncini Guglielmo 243, 249
 Leone Sergio 87, 182, 183
 Leonetti Francesco 124
 Leoni Luigi 259, 263, 269, 277
 Leopardi Giacomo 236
 Leroy Philippe 150
 Leto Marco 136, 150
 Levy Strauss Claude 112
 Lewis Jerry 287
 L'Herbier Marcel 107
 Libassi Massimo 244
 Liberati Mario 266
 Liberti Enzo 205, 253, 255, 257, 267, 276, 277
 Libianchi Armando 243
 Libralesco Fabrizio 277
 Liguori Paola 235, 278
 Liné Helga 259
 Lionello Alberto 43, 52, 109, 145, 197, 227, 276
 Lionello Cristiana 282
 Lionello Oreste 46, 65, 66, 69, 70, 72, 81, 89, 93, 94, 95, 96, 105, 106, 117, 118, 131, 136, 183, 184, 192, 195, 198, 200, 220, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 258, 259, 261, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 282
 Lisi Virna 133
 Livi Grazia 153
 Lizzani Carlo 205, 285
 Loach Ken 290, 291
 Loche Philip 274
 Loddi Loris 183, 280
 Lojodice Adele Angela 269
 Lojodice Giuliana 252
 Lollobrigida Gina 69, 159, 204, 205
 Lombardini Mario 254
 Lombardo Goffredo 31, 32, 34, 173, 174, 175, 199
 Lombardo Gustavo 32
 Lombardo Luciano 277
 Longardi Ennio 87
 Longarini Renée 251
 Longfellow Henry Wadsworth 225
 Lopert Tanya 261
 Lopez Massimo 275
 Loreley Mariele 277
 Loren Sofia 32, 69
 Loren Sophia 161, 164, 182, 242
 Losey Joseph 288
 Lotjanu Emil 288
 Lounsbery John 289
 Loy Nanni 44, 180, 285, 286, 290
 Lucarini Bernadette 274
 Lucas George 289
 Lucas Jill 273
 Lucas Viviane 273
 Lucherini Enrico 87
 Ludo 262
 Lulli Folco 205, 211, 242
 Lumet Sidney 180, 288, 289, 290
 Luna Donyale 83, 261
 Luzi Francesco 249
 Lynch David 291
 Macario Erminio 172
 Magalotti Fiorella 266
 Maggio Dante 205, 241, 253, 263, 264
 Maggio Enzo 243

- Maggio Pupella 45, 62, 84, 85, 229, 266
 Maggiorani Lamberto 205
 Magnani Anna 186, 265
 Magni Luigi 287
 Magno Francesco 264, 266
 Magoia Elena 276
 Mainardi Elisa 228, 261, 264, 269, 274
 Maiore Ignazio 108
 Maiss 262
 Maitland Marne 264
 Majano Anton Giulio 39
 Majeroni Achille 152, 244
 Makavejev Dusan 94
 Malaschini Ilario 244
 Malaspina Michele 205, 241
 Malavasi Renato 241
 Maldesi Mario 35, 40, 50, 53, 57, 58, 61, 62,
 67, 75, 81, 83, 85, 88, 89, 93, 94, 102,
 103, 104, 105, 109, 110, 114, 115, 118,
 120, 122, 126, 128, 133, 134, 145, 146,
 147, 148, 156, 166, 180, 181, 182, 183,
 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192,
 199, 203, 206, 230, 234, 248, 262, 264,
 266, 267, 276
 Maldesi Valentina 54
 Malerba Luigi 151
 Mallamo Mario 249
 Malle Louis 94, 222, 286
 Maltagliati Evi 32
 Mamet David 290
 Mammi Fulvia 247, 248, 255
 Manfredi Nino 23, 108, 121, 150, 213, 216,
 217, 244, 246, 248
 Manfrino Vittorio 251
 Mangini Cecilia 124
 Manni Ettore 54, 68, 75, 76, 84, 232, 272
 Mantovani Nadia 280
 Marano Ezio 277
 Maranzana Mario 43, 68, 76, 232, 264, 265,
 266, 267, 270, 277, 278, 280, 282
 Marcellini Siro 157
 March Fredric 37
 Marchesi Marcello 169, 170, 172
 Marchi Wanna 172
 Marchiò Fanny 212, 242, 243
 Marconi Guglielmo 162
 Marcuse Herbert 187
 Mardou Gudrun 265
 Maresa Franca 274
 Margheriti Antonio 293
 Margine Marzio 278
 Mari Valentina 280, 281, 282
 Marigliano Maria 251
 Marini Stefania 277
 Marino Franco 276
 Mariotti Carlo 249
 Marischka Ernst 293
 Marotta Giuseppe 158
 Marquand Christian 287
 Marquand Richard 289
 Marqués Maria Elena 164
 Marquet Marie 269
 Márquez Gabriel García 92
 Marra Armando 278
 Marrocco Gianfranco 266
 Marshall Noël 293
 Marshall Penny 290
 Martana (fratelli) 263
 Martello Melina 73, 259, 280, 282
 Martello Vittoria 43
 Martignoni Cesare 266, 270, 278
 Martin Charles M. 287
 Martin Dean [Dino Crocetti] 191
 Martín Eugenio 292
 Martini 225
 Martini Benita 257, 264, 265, 261
 Martino Sergio 292
 Martufi Guido 244
 Marturano Gino 249
 Marvin Mike 293

- Marzi Franca 217, 248
 Mascetti Gina 241, 243
 Maselli Francesco 180, 267, 274, 285, 285,
 286
 Masi Stefano 29, 114, 132
 Masina Giulietta 23, 26, 39, 54, 56, 59, 83,
 106, 114, 115, 116, 136, 152, 165, 168,
 170, 172, 192, 197, 204, 205, 211, 214,
 217, 222, 225, 233, 234, 237, 241, 243,
 245, 247, 248, 257, 276
 Masina Mariolina 23, 136, 152
 Masini Tito 255
 Masseroni Taricco Pietro 39
 Massi Stelvio 292
 Mastroianni Marcello 56, 69, 71, 72, 76, 86,
 106, 108, 127, 132, 147, 165, 166, 167,
 214, 220, 225, 232, 249, 254, 259, 265,
 272, 276, 278
 Mastroianni Ruggero 83, 84, 149
 Mastropietro Eugenio 130
 Mattei Enrico 121
 Matthews Gisella 280
 Mattoli Mario 132, 172
 Maunsell David 259, 263, 270
 Mauri Glauco 43
 Mayore Stefano 265
 Mazzantini Margaret 43
 Mazzarella Carlo 124
 Mazzetti Lorenza 285
 Mazzieri Franco 270
 Mazzoni Carlo 243
 McDonald Audrey 251
 McGrath Joseph 288
 McTiernan John 290
 Mein Maurizio 70, 84, 278
 Melani Luciano 265, 278
 Melato Mariangela 43
 Meloni Nino 39
 Menges Chris 290
 Meniconi Nello 251
 Menicuccio 71
 Merli Adalberto Maria 265
 Merli Sandro 263
 Messoyedoff Alex 249
 Metz Vittorio 172
 Meyer Nicholas 289
 Miccichè Lino 124
 Miceli Picardi Cesare 249, 255, 257, 259
 Mifune Toshiro 143, 144
 Migliorini Franco 262
 Mignone Toto 276
 Mikhalkov Nikita 290
 Milano Nino 248
 Milius John 289
 Miller Andy 271
 Miller George 289
 Millo Achille 43, 146
 Millozza Gino 278
 Milo Mario 267
 Milo Sandra 84, 172, 175, 182, 220, 222,
 254, 257
 Miner Steve 293
 Mingozzi Gianfranco 249
 Misericocchi Anna 43, 261, 274
 Misul Mario 267, 276
 Mitchell Gordon 261
 Modine Matthew 183
 Modugno Domenico 131
 Molière Jean-Baptiste Poquelin 168
 Molinaro Edouard 292, 293
 Mollica Vincenzo 98
 Moneta Adriana 249
 Monicelli Mario 40, 120, 150, 157, 184, 201,
 204, 205, 285, 288, 292, 293
 Montagnani Renzo 43
 Montaldo Giuliano 104, 205, 287
 Montanari Barbara 277
 Montefiori Luigi 261
 Moore Richard 292
 Mora Carla 266

- Morandi Guglielmo 39
Morano Gigetta 244
Morante Elsa 180
Moravia Alberto 108
Morazzani Renato 87
Morelli Rina 30, 63, 129, 135, 160, 205, 212, 213, 243
Moreschi Giulio 243
Moretti Nanni 104
Moretti Sandro 248
Morgan Chesty 269
Morhofer Jurgen 277
Moriconi Valeria 43, 272
Morin Maja 262
Moro Aldo 193, 194
Moschetto 127
Moser Giorgio 151, 285, 286
Mostert Sibyl 270
Mounier Emmanuel 130
Mozart Wolfgang Amadeus 159
Mozzo Arrigo 282
Muratori Lucetta 247
Murgia Tiberio 43
Musolino Vincenzo 152
Musto Carlo 252, 261
Musy Gianni 280, 282
Muti Ornella 201
Myakawa Mario 278
Nagy Eleonora 253
Naidler Reggie 269
Nardi Aurelio 251
Natale Paola 228
Nava Veronica 269
Nazzari Amedeo 217, 248
Nebolini Mario 266
Needham Hel 289
Negri Pippo 277
Neroni Nicola Fausto 135
Nesher Avi 294
Newman Paul 165
Newt Arnold 294
Nichols Charles 194
Nichols Mike 286, 290
Ninchi Annibale 218, 251, 255
Ninchi Ave 30, 39, 45, 62, 229, 266
Ninchi Carlo 39, 165
Nino 262
Nipora Maja 244
Noël Magali 46, 218, 226, 251, 261, 266
Norberg-Schulz Elizabeth 274
Norris Aaron 294
Noschese Alighiero 16, 32, 69, 93, 120, 136, 171, 177, 192, 220, 222, 227, 253, 257, 259
Notari Guido 241
Notarianni Pietro 70, 132, 278
Noto Silvio 217, 248
Ocone Enzo 126, 144, 145, 148, 177
Odorisio Luciano 293
O'Grady Desmond 251
Olasio Adriana 83
Olivier Laurence 189
Olivieri Angelo 172
Olmi Ermanno 285, 286, 287
Ombra Gennaro 266
Omero 179
O'Neill Eugene 32, 165
Orfei Liana 262
Orfei Moira 267
Orfei Nando 46, 61, 262, 267
Orfei Rinaldo 262
Orico Vania 242
Orlandini Giuseppe 136, 285
Orlando Angelo 280
Orlando Ruggero 134
Orsini Umberto 252
Oshima Nagisa 291
Osiris Wanda 121, 162, 184
Ostermann Enrico 244
Ottaviani Nadia 278

- Otzak Nico 251
 Oz Franz 290
 Paccosi Federica 277
 Pacelli Eugenio [Papa Pio XII] 157
 Pacino Al 134
 Pagani Daniele 270
 Pagnani Andreina 30, 63, 135, 165, 243
 Pagni Eros 43, 114
 Pagnol Marcel 63
 Pakula Alan J. 290, 293
 Pall Cristina 246
 Palmer Renzo 253
 Pampanini Silvana 170
 Pandolfi Elio 26, 121, 136, 140, 155, 166,
 170, 192, 219, 249, 251, 253, 255, 258,
 259, 261, 265
 Panelli Alessandra 273, 277
 Panicali Giulio 135, 205
 Paolella Domenico 161, 292
 Paoloni Paolo 274
 Paolozzi Cristina 251
 Paone Remigio 157
 Papà Gustave 262
 Papaleo Giuseppe 266
 Papas Irene 150
 Paracino Armando 272
 Paradisi Giulio 249, 289
 Paris Dany [Eleana Merolle] 257
 Paris Jerry 287, 289
 Parrella Adriana 205
 Partexano Alessandro 275, 276
 Pasolini Pier Paolo 23, 83, 87, 109, 131, 150,
 153, 154, 176, 180, 285
 Pasquali Sara 269
 Passante Mario 245, 247, 248, 253
 Pasut Franca 252
 Patriarca Antonietta 277, 280
 Patroni Griffi Peppino 39, 285, 287, 288
 Patruno Lino 266
 Pavese Cesare 130
 Pavese Nino 205
 Pazzafini Nello 272
 Pazzaglia Riccardo 132
 Pellegrini Amalia 244
 Penn Arthur 289
 Pepe Nico 39, 43
 Père Lorient 262
 Périer François 217, 248
 Perry Frank 289
 Persa Bruno 243
 Persico 253
 Pertica Domenico 266
 Pertini Sandro 96
 Pescatori Annamaria 265
 Petito Antonio 165, 168
 Petri Elio 40, 180, 181, 187, 189, 197, 285,
 286, 287, 288
 Petrie Daniel 292
 Petrillo Leonardo 277
 Petrini Luigi 292
 Petrolini Ettore 109, 230
 Petronio Arbitro 176, 179
 Pettinelli Amilcare 261
 Peverello Osiride 263
 Piamonti Giorgio 258
 Piaz Gianna 244, 264, 272, 280
 Piccoli Michel 108, 117, 230
 Piccolo Ottavia 43
 Piergentili Enrico 205, 241
 Pierro Angela 244
 Pierson Frank 289
 Pietrangeli Antonio 180, 285, 286
 Pietrosi Antonia 258, 261
 Pincioli Renato 258
 Pinelli Giuseppe 187
 Pinelli Tullio 109, 112, 138, 150, 164, 192
 Pinter Harold 289
 Pintoff Ernest 292
 Pipo 262
 Pirandello Luigi 29, 32, 114

- Pirro Ugo 187
 Pisacane Carlo 43, 120, 146, 257, 263
 Pistis Lia 257
 Pistoni Fredo 263
 Pisu Mario 97, 160, 170, 205, 220, 254, 257
 Plebani Alberto 247, 257
 Plenizio Gianfranco 233, 272
 Poderosi Augusto 276
 Poe Edgar Allan 87, 141, 176, 177, 225
 Poggioli Ferdinando Maria 157
 Poitier Sidney 289
 Polacco Cesare 39, 243, 245
 Polan Linda 274
 Polanski Roman 287
 Poletti Victor 233, 274
 Poli Mimmo 248, 258, 264, 272, 277
 Poli Paolo 72
 Polidor 248, 251, 258
 Polverosi Vanna 244, 251
 Pontecorvo Gillo 285, 287
 Ponti Carlo 151, 161, 164, 165, 182, 204, 205
 Ponzi Maurizio 176
 Ponziani Antonella 278
 Popolizio Massimo 43
 Porelli Giuseppe 160
 Porro Maurizio 121
 Potter Martin 260
 Pozzi Moana 276
 Pozzo Vittorio 159
 Preminger Otto L. 288
 Previtali Fernando 184
 Primula Anna 243, 245
 Proclemer Anna 34, 205
 Profili Fiammetta 70, 278
 Proietti Gigi 52, 53, 88, 109, 117, 118, 145, 146, 197, 230, 268
 Proietti Stefano 266
 Provenzale Enzo 285
 Prucnal Anna 232, 272, 272
 Pucci Negri Nando 277
 Puccini Gianni 285, 286
 Quasimodo Sandro 265
 Questi Giulio 159, 251
 Quilici Folco 286
 Quinn Anthony 214, 245
 Quinterno Angiolina 262
 Ragusa Concetta 249
 Raimondi Maria 255
 Rakoff Alvin 289, 292
 Ralli Giovanna 241
 Ramaciotti Loretta 251
 Ramati Alexander 293
 Ramsete II 171
 Randone Salvo 14, 39, 114, 166, 179, 224, 226, 258, 261
 Raspani Dandolo Giusi 244, 247
 Ravel Emilio 117
 Ray Johnny 123, 177
 Reder Gigi 46, 263, 267, 269, 276
 Reggiani Francesca 278
 Reid Alastair 291
 Reinhardt Max 30
 Reisz Karel 292
 Reithermann Wolfgang 287
 Reitman Ivan 289, 290
 Rémy Baptiste 262
 Rémy Tristan 185, 186, 262
 Rennel Rodd Rosemary 251
 Renzi Renzo 103, 130
 Repaci Leonida 251
 Rhum 262
 Ricci "Lupaccio" Ernesto 109
 Rich David Lowell 289, 292
 Richard Pierre 287
 Richards Lloyd 289
 Ridolfi Sara 244
 Rigamonti Francesco 255
 Rigillo Mariano 270

- Rinaldi Giuseppe 87, 224, 243, 258
 Rippy Frazier 255
 Risi Dino 108, 170, 180, 285, 286
 Rissone Giuditta 218, 255
 Ritchie Michael 292
 Ritt Martin 285
 Riva Winnie 244, 245
 Rivel Charlie 262
 Rizzi Roberto 270, 279
 Rizzo Alfredo 251, 253
 Rizzo Carlo 263
 Rizzoli Angelo 27, 29, 122, 141, 143, 168, 169, 199
 Robinson Neil 255
 Robutti Enzo 46, 264, 266, 267, 269, 281
 Rocca Maria Laura 205
 Rochant Eric 291
 Rolando Maria Luisa 248
 Roll Clarissa Mary 268
 Romagnoli Mario “il Moro” 12, 13, 14, 28, 41, 114, 131, 196, 261
 Romance Viviane 32
 Romani Giancarlo 252
 Romano Carlo 121, 134, 205, 211, 213, 241, 243, 244
 Rondi Brunello 130, 286
 Rondi Gian Luigi 157
 Rondinella Giacomo 32, 161
 Rosi Francesco 28, 39, 40, 43, 74, 110, 158, 180, 181, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291
 Ross Herbert 288
 Rossellini Franco 251, 286
 Rossellini Roberto 97, 128, 131, 144, 158, 169, 182, 183, 285
 Rossellini Romano 94
 Rossi Franco 23, 24, 25, 39, 44, 77, 94, 100, 101, 129, 132, 133, 134, 136, 140, 142, 143, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 164, 167, 169, 170, 177, 179, 180, 181, 184, 203, 241, 244, 246, 248, 249, 285, 286, 287
 Rossi Luigi 94, 266, 277
 Rossi Moraldo 23, 24, 109, 111, 121, 152, 285
 Rota Nino 27, 83, 117, 166
 Rotunno Giuseppe 28, 132, 167
 Rougeul Jean 123, 158, 254
 Rout Paule 228
 Rovena Marcella 245
 Roversi Patrizio 282
 Rubartelli Franco 288
 Ruben Joseph 293
 Rubini Sergio 71, 235, 278
 Ruffo Leonora [Eleonora] 129, 213, 244
 Ruggeri Ruggero 171, 258
 Russo Carmen 116
 Russo Margherita 251
 Rydell Marc 289, 290
 Saccenti Giovanni 245
 Saint-Jean Antoine 276
 Salce Luciano 285, 286
 Salerno Annamaria 249
 Salerno Enrico Maria 123, 142, 150, 183, 214, 216, 244, 246
 Salvatore Anna 251
 Salvatori Renato 121
 Salvini Alessandro 129
 Salvini Guido 39, 135
 Salvioni Giorgio 243
 Samperi Salvatore 288
 San Vitale Giuseppe 261
 Sanders Nadine 255
 Sandor Pal 290
 Sanguineti Tatti 132
 Santesso Walter 249
 Sarchielli Massimo 257
 Sasanatieng Wisit 291
 Sasso Ugo 247
 Satta Riccardo 267

- Satta Flores Stefano 270
Saura Carlos 292
Savage Arlette 244
Savage Archie 249
Savagnone Deddi 129, 220, 244, 247, 255
Savagnone Rita 220, 247, 258, 261, 274
Savina Carlo 117
Savini Luigi 135
Savio Francesco 156, 157, 163
Sbarra Galliano 263, 264
Sbragia Giancarlo 39, 43, 274
Sbragia Mattia 42
Scagnetti Bruno 266
Scala Delia 204, 205
Scalfaro Oscar Luigi 140
Scandurra Franco 160
Scardina Nino 270
Scarpa Massimiliano 280
Scarpelli Furio 156, 164
Scarpitta Carmen 269
Schatzberg Jerry 289
Schiaffino Rosanna 43
Schlesinger John 180, 287, 288
Schmidt Uta 280
Schroeder Barbet 293
Schultz Michael 289, 292
Scipioni Bruno 251, 253
Scoppa Barbara 277
Scott Ridley 289
Scotti Tino 263
Selznick David O. 189
Serafini Maria Pia 249
Serboli Giovanni 265
Serego Alighieri Brunoro 251
Sernas Jacques 252
Serra Fiorenzo 274
Serraino Costantino 266
Serreau Coline 290
Sesti Mario 107, 141
Sharp Don 292
Sherin Edwin 288
Sholder Jack 293
Sibaldi Stefano 135, 144, 189, 205, 214, 245, 253
Signoretti Fausto 266
Silenti Vira 244
Silvani Aldo 214, 217, 243, 245, 248
Silvani Iole 272, 243
Silvestri Mario 267
Sim 280
Simenon Georges 150
Simmons Giorgia 255
Simoni Renato 39
Simoni Sara 246
Singer Alexander 287
Sirk Douglas 290
Smith Nicolas 269
Soffritti Giorgio 280
Solanas Fernando E. 290
Soldati Mario 151, 163, 182
Sole Antonio 276
Solt Andrew 293
Sonego Rodolfo 108, 122, 128, 138, 148, 153, 164, 170, 178
Sordi Alberto 23, 108, 109, 113, 121, 135, 138, 140, 151, 153, 154, 170, 177, 196, 197, 212, 213, 230, 243, 244
Sormano Francesco 244, 248, 255
Sorrentino Alberto 263
Spaak Catherine 150
Spaccatini Antonio 267
Spaccesi Silvio 43, 46, 257, 259, 262, 264, 267, 270, 271, 277, 278, 279, 280, 282
Spadini Letizia 251
Spencer Bud [Carlo Pedersoli] 151
Speroni Massimo 280
Spielberg Steven 289, 290
Spinola Ginestra 274, 277
Spirito Ugo 130
Spoletini Sivano 264

- Squarzina Luigi 39, 145
 Stagni Fides 258, 266
 Stajano Giò 249
 Stalin Iosif 187, 207
 Stallone Sylvester 134
 Stamp Terence 87, 89, 115, 224, 258
 Stanford Brown Georg 289
 Stanislawski Konstantin Sergeevic 30, 86
 Steele Barbara 97, 254
 Stegers Bernice 272
 Steinbeck John 164
 Steinberg Ziggy 293
 Steni Antonella 253, 259
 Steno [Stefano Vanzina] 172, 204, 205
 Stevenson Robert 290
 Stone Oliver 290
 Stoppa Paolo 30, 160, 172
 Storelli Fabio 194
 Strehler Giorgio 173
 Strocchi Silvana 280
 Stubing Solvi 269, 258
 Suarez José 43
 Sum Chang 292
 Sutherland Donald 52, 53, 86, 88, 108, 145,
 197, 268
 Sutton Dudley 269
 Suzman Janet 274
 Szwarc Jeannot 293, 294
 Tafuri Sara 272
 Tagliani Renato 217
 Tanzilli Josiane 267
 Tasna Rolf 258, 261, 262, 264, 274
 Tassou Christian 248
 Tatò Anna Maria 290
 Tavernier Bernard 291
 Taviani Paolo 176, 290
 Taviani Vittorio 176, 290
 Taylor Don 289
 Tedeschi Gianrico 244, 247, 255
 Tedesco Sergio 274
 Tempestini Giotto 245
 Terlizzi Carla 273
 Terzo Nino 263, 264
 Tesi Sandra 252
 Tessari Duccio 292
 Thau Frederich 276
 Thody Henry 140, 249
 Thomas Ralph 285, 287
 Thompson J. Lee 293
 Thorsen Jens Jorgen 292
 Tiberi Piero 46, 62, 266, 276
 Tieri Aroldo 220
 Tirinnanzi Lilly 257
 Toback James 293
 Tofano Sergio 39, 42
 Togliatti Palmiro 187, 207
 Tognazzi Ugo 108, 170, 176, 178, 286
 Tomasi Marisa 236, 280
 Tomasi di Lampedusa Giuseppe 163
 Tommei Fausto 45, 84, 266, 270
 Tonietti Annie 258
 Tordi Pietro 205
 Torres Thomas 249
 Tortora Enzo 217
 Tosches Nick 191
 Tosi Piero 178, 182
 Totò [Antonio De Curtis] 42, 131, 140, 164,
 177, 204
 Tozzi Fausto 157
 Traversi Marisa 258
 Tree Iris 251
 Tres Vando 251
 Trevisi Franco 277
 Trieste Leopoldo 23, 137, 138, 140, 150, 152,
 212, 213, 243, 244, 285
 Trilli Amedeo 247
 Trilussa [Carlo Alberto Salustri] 39
 Trincheri Camilla 75, 81, 83, 84, 117, 145,
 147, 272
 Trincia Filippo 197, 270

- Trovalusci Marina 266
 Trucchi Gondrano 244, 249
 Truffaut François 132, 180, 287, 289
 Tulli Marco 242
 Turci Massimo 90, 135, 205, 243, 249, 261
 Turco Enzo 258
 Turi Renato 67, 75, 85, 148, 194, 205, 243, 258, 261, 262, 264
 Turilli Max 262, 280
 Turra Eraldo 280
 Tusco Marcello 46, 47, 68, 69, 76, 232, 266, 270, 272, 278, 279, 280, 281, 282
 Ubezio Stefano 109, 285
 Ucci Tony 249, 264
 Ungaretti Giuseppe 150, 179
 Uzzo Luigi 270
 Vadim Roger 285
 Vagliani Winne 251
 Vailati Patty 277
 Vaillant Greta 116
 Valdemaro 263
 Valderi Xenia 246
 Valentini Leopoldo 263
 Valeri Franca 128, 242
 Valerii Tonino 290
 Valli Federico 257
 Valli Romolo 43, 218, 222, 224, 249, 257
 Vallora Marco 198, 199
 Valmarana Paolo 194
 Valobra Franco 108
 Valori Bice 248, 255, 257, 259
 Vancini Florestano 286
 Van Den Hoek Hans 269
 Van Husen Dan 269
 Van Strein Leontine 252
 Varley Sara Jane 274
 Vasilicò Lucia 252
 Vattimo Gianni 107
 Vazzoler Elsa 117, 268, 269
 Veltroni Vittorio 39
 Veneroni Paola 244
 Venturiello Massimo 43
 Venturini Livia 244, 245
 Verdirosi Serena 258
 Verna Gaetano 135, 243, 244
 Verushka 83
 Vespa Bruno 99
 Vessel Edy 255
 Vezza Antonio 274
 Viarisio Enrico 244
 Vicario Marco 145, 180, 286, 286, 287, 288, 292
 Vicario Narciso 136, 277
 Vidal Gore 265
 Viganò Aldo 123
 Vighiani Antonella 39
 Villaggio Paolo 72, 73, 112, 193, 236, 280
 Villella Ferdinando 197, 267, 270
 Villi Olga 160
 Vingelli Nino 263
 Visconti Eriprando 180, 182, 287, 288, 289
 Visconti Luchino 40, 67, 74, 76, 81, 101, 102, 110, 122, 132, 146, 148, 149, 158, 159, 160, 173, 174, 178, 180, 181, 182, 189, 285, 286, 287, 288
 Visconti Luisella 42, 255
 Vitali Alvaro 127, 185, 195, 227, 228, 259, 260, 262, 264, 266
 Vito 280
 Vitti Monica 26, 39, 42, 150, 184, 217, 248
 Volonté Gian Maria 187
 Vona Francesco 266
 Von Karajan Herbert 197
 Von Normann Sandy 249
 Vukotic Milena 257, 258, 272
 Wajda Andrzej 289
 Walas Chris 290
 Walter Eugene 255
 Ward Aleardo 247, 258

- Warhol Andy 108
 Waters John 293
 Weill Claudia 289
 Weir Peter 289
 Weis Gary 289
 Weiskopf Herman 277
 Wendel Lara 278
 Wenders Wim 290, 293
 Werlen Mara [Barbara Varenna] 246
 Wertmüller Lina 67, 199, 201, 292, 294
 West Norma 274
 Wheeler Joseph 261
 White Harriet 249
 Widerberg Bo 292
 Wilder Billy 99, 286, 288
 Williams Esther 64
 Williams Fred 274
 Wilson Hugh 289, 290
 Wincer Simon 294
 Winner Michael 287, 288, 293
 Wise Robert 288
 Wojtyła Karol [Papa Giovanni Paolo II] 99
 Wolconsky Vadim 251
 Wolff Frank 43
 Yaru Marina 258
 Zagni Giancarlo 286
 Zago Elettra 243
 Zampa Luigi 157, 158
 Zamperla Nazareno 245
 Zampieri Mara 274
 Zanelli Dario 94
 Zanin Bruno 229, 266
 Zanolì Maria 246
 Zanzotto Andrea 109
 Zapponi Bernardino 109, 177, 185, 188,
 192, 225
 Zareschi Elena 246
 Zarfati Vittorio 274
 Zavattini Cesare 197, 286
 Zedong Mao 187
 Zeffirelli Franco 31, 74, 110, 292
 Zeglio Primo 157
 Zemeckis Robert 289
 Zerbinati Luigi 263, 269
 Zieff Howard 289
 Zito Joseph 293
 Zito Pasquale 274
 Zuanelli Umberto 270, 272, 274
 Zurlini Valerio 40, 151, 180, 285, 286, 287,
 288

SOMMARIO

<i>Istruzioni per l'uso</i>	p. 5
<i>Voci del varietà / Federico delle voci</i>	p. 9
<i>L'osteria di Pirandello</i> , di Federico Fellini	p. 11
<i>Arrivano i doppiatori</i> , di Federico Fellini	p. 17
<i>Testimonianze</i>	p. 21
<i>A proposito di Franco Rossi</i> , testimonianza di Moraldo Rossi	p. 23
<i>Franco Rossi</i>	p. 25
<i>Ettore Giannini</i>	p. 29
<i>Una chiacchierata con Anna Giannini</i>	p. 31
<i>Mario Maldesi</i> , a cura di Valentina Cidda	p. 35
<i>Carlo Baccharini</i>	p. 59
<i>Gianni Bonagura</i>	p. 75
<i>Riccardo Cucciolla</i>	p. 77
<i>Camilla Trincheri</i>	p. 81
<i>Enzo Ocone</i>	p. 87
<i>La regia dei direttori</i> , di Tatti Sanguineti	p. 93
<i>Filmografia nebulosa: ricordi e invenzioni di Federico Fellini</i>	p. 209
<i>Filmografia delle voci di Federico Fellini</i> , di Gerardo Di Cola	
con la collaborazione di Michele Kalamera e Enrico Lancia	p. 239
<i>Allegati</i>	p. 283
<i>Filmografia di Mario Maldesi</i>	p. 285
<i>Filmografia di Carlo Baccharini</i>	p. 292
<i>Indice dei nomi</i>	p. 295

Copyright per le foto pubblicate alle pagine 16, 19, 44, 47, 49, 51, 52, 55, 60, 65, 68, 78, 80, 82, 84, 85, 211, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 250, 252, 253, 256, 260, 263, 265, 267, 268, 271, 272, 273, 275, 276, 281

Reporters Associati

Via Messina n. 15 – 00198 Roma

Tel. 06 44251559 / 4425029

A pagina 221 e 254: foto Gideon Bachmann © Archivio Cinemazero/Pordenone

A pagina 40 e 57: foto di proprietà di Mario Maldesi

A pagina 21: un disegno di Federico Fellini di proprietà di Renato Cortesi

A pagina 209 e 239: due disegni di Federico Fellini di proprietà di Enzo Ocone

Il disegno di Federico Fellini riprodotto in copertina e a pagina 283 è di proprietà della Fondazione Federico Fellini, Collezione Marcello Tusco

Non avendo reperito eventuali aventi diritto su alcuni dei materiali pubblicati, la Fondazione Fellini resta a disposizione di quanti volessero prendere contatto con essa a questo proposito.

