

Document Citation

Title	Maestri del cinema europeo: Mario Monicelli
Author(s)	
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	program note
Language	Italian
Pagination	
No. of Pages	49
Subjects	Monicelli, Mario (1915), Viareggio, Lucca, Tuscany, Italy
Film Subjects	La grande guerra (The great war), Monicelli, Mario, 1959 soliti ignoti (Big deal on Madonna Street), Monicelli, Mario, 1958 Un borghese piccolo piccolo (An average little man), Monicelli, Mario, 1977 Un eroe dei nostri tempi, Monicelli, Mario, 1955 Temporale Rosy (Hurricane Rosie), Monicelli, Mario, 1979 Le infedeli, Monicelli, Mario, 1952 Guardie e ladri (Cops and robbers), Monicelli, Mario, 1951 Speriamo che sia femmina (Let's hope it's a girl), Monicelli, Mario, 1986 Romanzo popolare (Come home and meet my wife), Monicelli, Mario, 1974

Amici miei (My friends), Monicelli, Mario, 1975

Caro Michele (Dear Michael), Monicelli, Mario, 1976


La ragazza con la pistola (Girl with a gun), Monicelli, Mario, 1968

L'armata Brancaleone (Brancaleone's army), Monicelli, Mario, 1966

compagni (The organizer), Monicelli, Mario, 1963

Maestri del cinema europeo: Mario Monicelli

Masters of European cinema: Mario Monicelli



Europa Cinema '86 - Monicelli sulla spiaggia di Rimini

NOTE SULL'INTINERARIO MONICELLIANO

di Lorenzo Codelli

1. Da principio era il gioco. Ne *I ragazzi della via Paal* non si esprimeva solamente la cosciente volontà di fare del cinema, e nel modo meno amatoriale possibile. Monicelli e i suoi compagni vi giocavano con gioia incosciente, e nello stesso tempo vi rappresentavano se stessi, il loro passaggio dalle finzioni adolescenziali alla «guerra» semiseria. Negli scontri bellicosi tra i ragazzi delle due bande rivali infatti essi tentavano di ridicolizzare le ossessioni virili dominanti, o perlomeno non si lasciavano sopraffare dagli ordini superiori di combattere e di annientare. Era pure un modesto ma netto rifiuto di «maturare», cioè di seguire la scala gerarchica. E per due letterati in erba come Monicelli e Alberto Mondadori, l'assenza di dialoghi e la ricerca di una tensione propria del periodo muto, era forse uno sforzo di liberarsi dal retaggio dei rispettivi padri.

2. L'intensissimo superlavoro come aiuto-regista e come sceneggiatore nel corso del decennio a cavallo della guerra non costituiva per Monicelli un semplice «apprendistato». Era già una fondamentale tappa creativa: la definizione concreta delle tante variazioni possibili all'interno dei generi e dei sotto-generi cinematografici. Film di cappa e spada, musicali, drammi simbolici, epopee neorealiste, commedie sociali, opere di denuncia, melodrammi in costume, remakes di antichi successi, farse per comici in auge, eccetera. Resta insomma tutto da studiare questo fervido primo arco monicelliano, che alla pari del suo fulminante esordio si dipanava costantemente nell'ambito di un coacervo di amici e colleghi dagli interessi in comune o, talora, in fruttuoso contrasto. Quasi un tipo di collaborazione di squadra sportiva.

3. La fraterna associazione con Steno, e più tardi il divergere del cammino dei due registi, segnano un'altra epoca senza precisi confini temporali. Non c'era stata rottura brusca né apparente contrapposizione stilistica. Così com'era avvenuto durante le messe in scena a quattro mani, in cui uno si sostituiva all'altro, ancora per qualche tempo i produttori consideravano loro delle confezioni non troppo dissimili. Mentre Steno via via si andava adattando con brio a queste situazioni ripetitive, e non defletteva dai ritmi spesso massacranti imposti da quell'aurea età del cinema di vasto consumo, Monicelli invece cominciava ad esigere dei prodotti singoli in armonia con il suo gusto. Era la spontanea fase di passaggio attraverso delle «commedie generazionali» (*Donatella, Padri e figli..., Il medico e lo stregone*), nelle quali s'intuiva un'ascensione verso la novità, nonché la scoperta di un pubblico perlopiù giovanile dalle esigenze non ancora soddisfatte.

4. Alcune delle sue prime identificazioni con i propri personaggi si verificavano in questa fase di transizione. La ragione stava dalla parte dei figli, o ancor più del bambino, in *Padri e figli...*, e nuovamente Mastroianni era preferito a De Sica ne *Il medico e lo stregone*. Il ricambio dei valori non era pura abilità di sceneggiatore ma sincera sintonia con i ribelli emergenti. Il fatto che contemporaneamente anche Alberto Lattuada e Dino Risi cogliessero un analogo fenomeno e vi rilanciassero le loro carriere, è spiegabile forse con le loro comuni radici di studi e di provenienza filosofica.

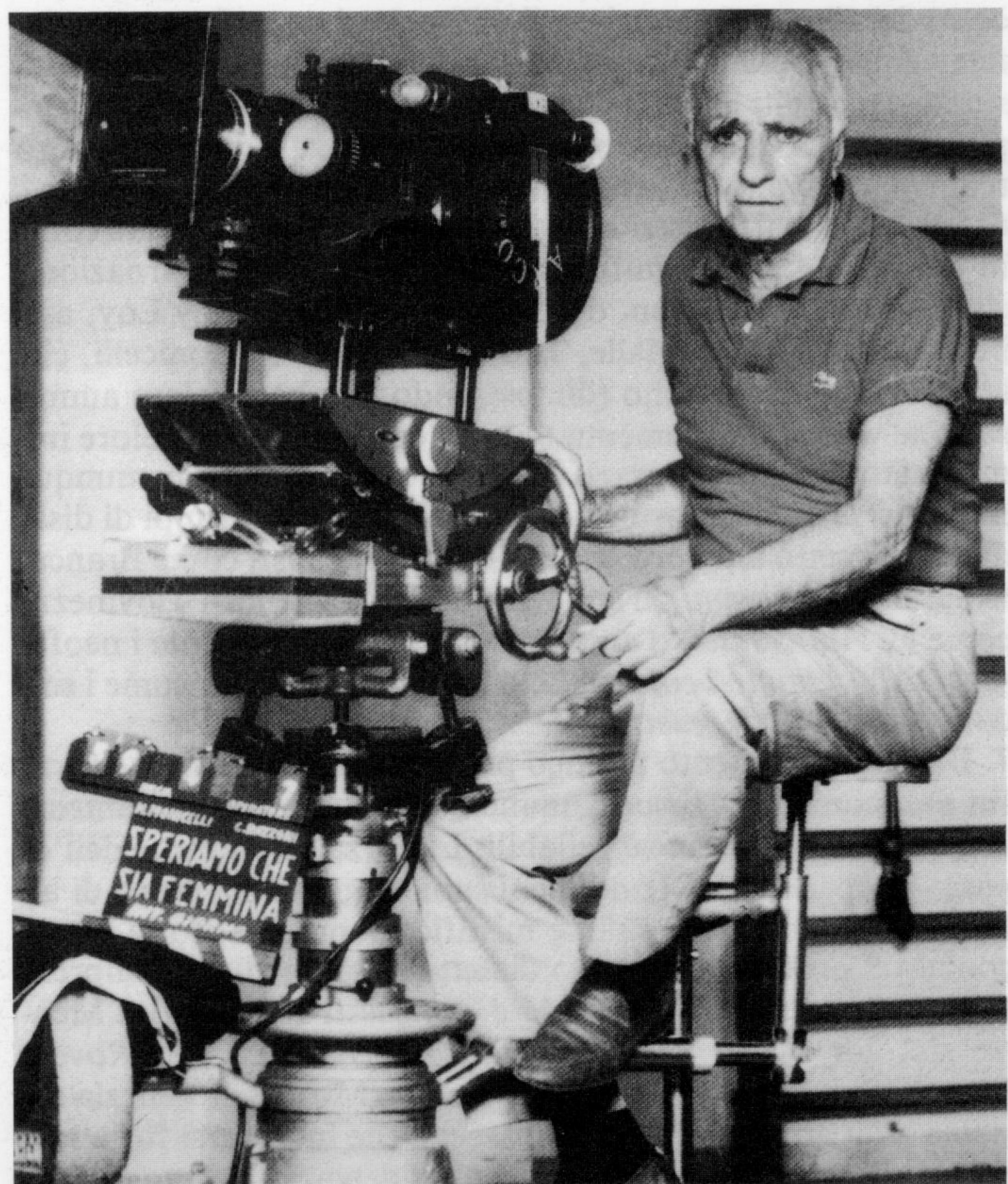
5. Al di là delle note circostanze accidentali, la genesi dell'originalissimo *I soliti ignoti* avveniva appunto grazie a questa spinta innovatrice. Gli elementi di «vecchio» tuttora presenti - la cauzione assicuratrice di Totò, un certo miserabilismo delle bor-

NOTES ON MONICELLI'S CAREER

by Lorenzo Codelli

1. - It all began as a game. His film *I ragazzi della via Paal* was not only the expression of a conscious will to make movies in the least amateurish way: Monicelli - and his friends - played in it with unconscious mirth and at the same time portrayed themselves and their transition from adolescent make-believe situations into a semi-serious 'war'. Through the fights between kids of rival gangs they were actually putting the dominant male obsessions to ridicule, or at least tried to reject superior 'orders' to fight and destroy. It was a modest but clear refusal to 'mature', in other words to follow the official hierarchical patterns. And for two up-and-coming men of letters like Mario Monicelli and Alberto Mondadori the absence of dialogues and the search for a tension typical of the period of silent movies meant probably an effort to liberate themselves from their respective parental heritages.

2. - For Monicelli, his intense activity as assistant director and assistant screenwriter in the ten years spanning before, during and after the war was not simply a learning phase but rather one already and fundamentally creative; a practical exercise in all the possible variations within cinematic genders and sub-genders: films of adventure, musicals, symbolic and neorealistic dramas, social comedies, denunciations, melodramas, remakes, sketches for the fun-makers of the day etc.. In short all this first part of his prolific work is still waiting to be discovered. A cycle that - in the same impetuous manner in which it started - was constantly unraveling also among his friends and colleagues with common interests or, sometimes, even in a very rich contrast with them. Something rather close to team-work.





gate, un microcosmo di infelici e affamati - venivano però sapientemente trasformati in affettuose caricature di sopravvissuti. Dovendo comportarsi secondo i miti consumistici da poco importati, erano perciò destinati al più tragico dei destini: quello di integrarsi nella fatica del lavoro. Il travolgento successo del film preannunciava il diffondersi massificato di un'etica neoindividualistica. Si rideva a crepapelle per le indegnità subite dai «soliti ignoti» e per i loro sciocchi falli, perché si supponeva ormai di avere a portata di furto legale quello che loro tentavano invano di afferrare.

6. Sarebbe assai interessante analizzare dettagliatamente come in un unico flusso significante tutte le ulteriori incarnazioni, cinematografiche e non, dei *Soliti ignoti* (da Nanny Loy, agli imitatori vari, poi a Malle, Todino, Fosse). Per Monicelli, che le ha seguite da lontano (dimostrando una particolare ammirazione verso l'adattamento teatrale con cantanti di colore immaginato da Bob Fosse), la loro scia sarebbe comunque ricomparsa in altre forme nelle varie imprese di gruppi di disadattati rispetto alla loro epoca. Troppo idealisti come Brancaleone o i *Compagni*, troppo nostalgici della loro giovinezza come gli *Amici miei*, o ancora troppo disarmati come i neofascisti di *Vogliamo i colonelli*, o troppo incoscienti come i soldati della *Grande guerra*.

7. Del sommovimento politico provocato da *La grande guerra* fin dal momento del suo annuncio ci restano fortunatamente delle testimonianze incancellabili. La forza dirompente dell'opera - proprio quella temuta dai suoi maggiori avversari di allora - stava nel rivelare tante mistificazioni della storia patria con altrettante gags visuali o dialettali d'immediata comprensibilità. Si rideva stupiti di ridere «su questi argomenti»! Mentre dal canto suo Rossellini con *Il generale Della Rovere* (incredibilmente premiato ex-aequo alla Mostra di Venezia assieme a *La grande guerra*) non faceva che inchinarsi furbescamente alle convenzioni dogmatiche dei detentori del monopolio

3. - His very close association with Steno, and later their parting, mark another phase with no precise time boundaries. There was no sudden breach nor contrast of styles. Just as happened during the days of their four-hand script-writing, when one would replace the other, producers went on for a time asking them to do their almost usual thing. But while Steno adapted easily and briskly to these repetitions with no concessions whatsoever to the often grinding tempo imposed by the golden era of mass-movies, Monicelli began instead to demand 'special' productions, more in harmony with his own taste. Times of spontaneous transition through 'generational comedies' (*Donatella, Padri e figli, Il medico e lo stregone*) that brought a hint of newness and discovered the existence of a mostly young audience waiting to be satisfied.

4. - Monicelli's earlier identifications with his own characters came about during this transition phase. Reason laid on the side of the young - or rather the children - in *Padri e figli* and Mastroianni was again preferred to De Sica in *Il medico e lo stregone*. The reshuffling of values was not just the consequence of his screenwriter ability, but true reflection of what the upsurging rebels felt. The fact that Alberto Lattuada and Dino Risi were simultaneously banking on that phenomenon in order to relaunch their own careers can be explained, maybe, with the common roots of studies and philosophical education the three shared.

5. - Besides the well-known circumstantial facts, the genesis of the extraordinary film *I soliti ignoti* was due precisely to this renewal thrust. The elements of 'old-fashion' still present - such as Totò's insurance guarantee, the dilapidated surroundings, the throng of unhappy, hungry people - were very wisely transformed into affectionate parodies of individuals born as instinctive survivors who, forced to behave according to a recently imported consumerism are thus condemned to the most tragic of fates: to allow themselves to become 'integrated' into the chains of production. The unvealable success of that film heralded the massive spread of neo-individualistic ethics. Audiences roared with unending laughter at the outrages the 'soliti ignoti' had to put up with, and also at their ridiculous failures, because one assumed that what they were so intently and uselessly trying to steal was, so to say, already a question of simple, legally possible, larceny.

6. - It would be interesting to carefully analyze, as a significant continuity, all the subsequent reincarnations (on and out of screen) of that lot (from Nanni Loy to the countless impersonators, to Malle, Todino, Fosse). For Monicelli, who followed them at distance (with obvious special admiration for the theatrical adaptation with coloured singers made by Bob Fosse), their traces would anyway reappear under different features in the various adventures of groups with no contact with their times: either too idealistic, like Brancaleone or *I Compagni*, or too nostalgic for their long-gone youth (*Amici miei*), or too vulnerable like the neofascists of *Vogliamo i colonelli* or too irresponsible, like the soldiers in *La grande Guerra*.

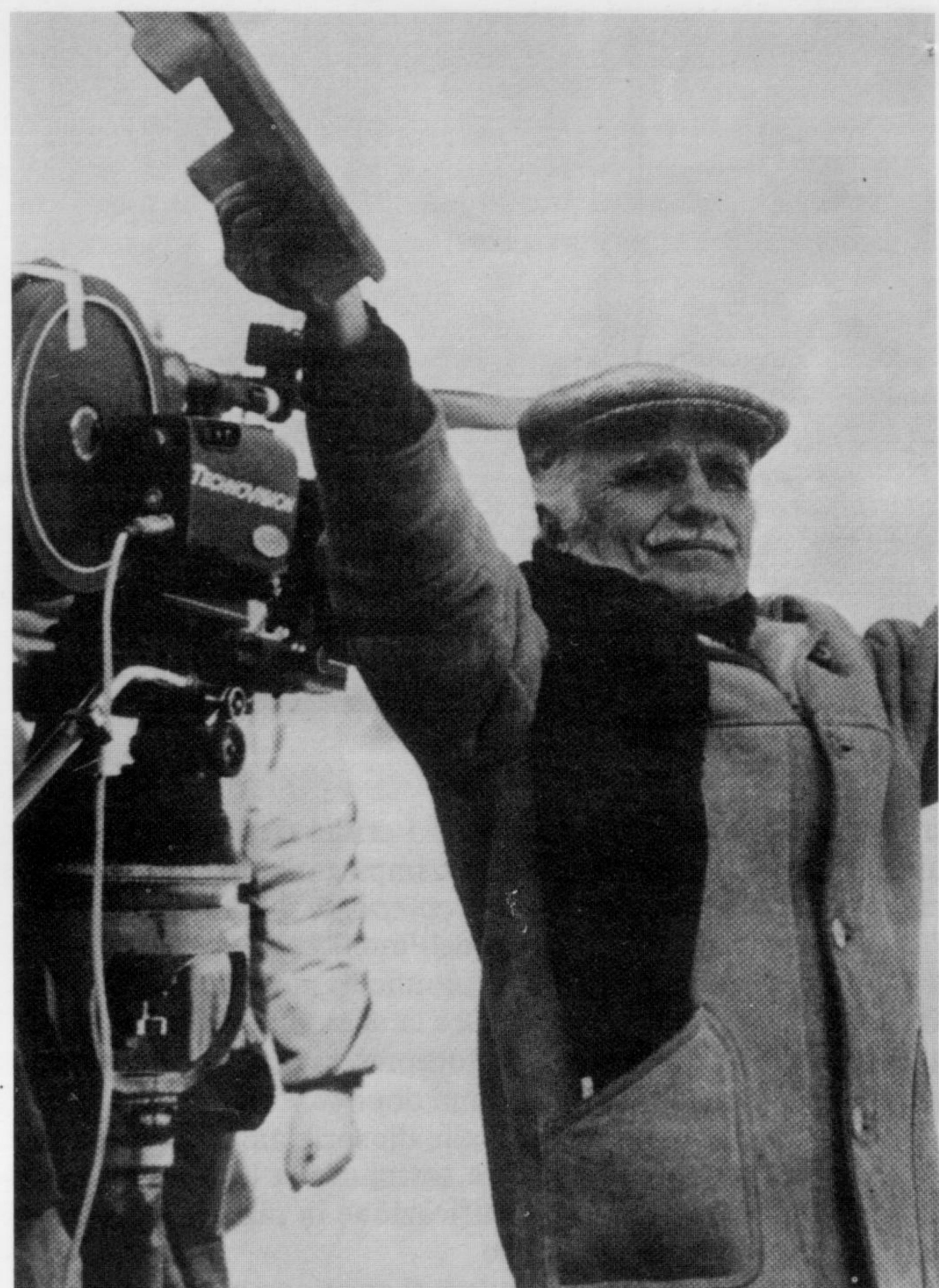
7. - Luckily there is indelible proof of the political turmoil provoked by *La grande guerra* from the very moment its production was announced. The shattering force of this film - which is exactly what Monicelli's main opponents feared - consisted in its bringing to light so many adulterations of the country's history, with as many visual or language gags that were easily and immediately understood. One laughed, amazed to be laughing «about these things...». While Rossellini, on his side, did nothing but cunningly bow at the dogmatic compromises imposed by the elders of television monopoly (his *Generale Della Rovere* was unbelievably hailed together with *La grande guerra* and both received and ex-aequo prize at the Venice Festival), one could say that Monicelli waged his own 'little war' against certain spectacular - and ideological - standards imposed by the small screen using a cinemascopic format and masses of characters, pathetically comparing the fates of the two 'heroes' and that of so many unknown soldiers, reverting to a prosaic,

televisivo, diremmo che Monicelli aprisse una sua «piccola guerra» contro certi standard spettacolari oltre che ideologici dello schermo ridotto. Con la densità delle caratterizzazioni brulicanti nel formato cinemascope, i paralleli patetici tra le sorti dei due «eroi» e quelle dei tanti militi ignoti, la volgare prosaicità dei linguaggi, le programmatiche inversioni dei ruoli (i comici tragici, la diva prostituta, il villain buono, l'ardimentoso prete, eccetera), il respiro lungo delle sequenze sia al chiuso che in esterni.

8. Un addio poco sentimentale alla maschera di Totò veniva dato dal regista in *Risate di gioia*. Il personaggio rimaneva tutto sommato quello dello spiantato dalle geniali risorse per tirare avanti. L'anarcoide ormai piuttosto imborghesito, indebolito dal fatto di non fungere più da centro motore e risolutore della vicenda, nè tantomeno da «autore» - come appariva nei contemporanei film per Steno e per altri. Giungendo a pochi mesi dalla *Dolce vita*, questa notturna odissea monicelliana fotografava cinicamente una fauna romana in analoga ebollizione, in un clima da festa degenerata. La caricata capigliatura bionda «alla Kim Novak» della Magnani parodiava forse quella della Ekberg? Trait d'union notevolissimo tra i due film era il costumista e scenografo Piero Gherardi...

9. In una delle più dispendiose stravaganze finanziarie da Carlo Ponti per un mercato mondiale, *Boccaccio '70*, Monicelli si riaccostava alle traversie giovanili e sceglieva la chiave del realismo quotidiano - quasi infrequentabile in tempi di boom economico. Un realismo che conciliava due opposti magneti letterari (Arpino e Calvino) e che eccezionalmente per il nostro autarchico cinema riconosceva in modo nettissimo la derivazione americana (Vidor e Fejos). La perdita dell'individualità e il dominio della massa irrazionale, temi enucleati appunto nel vasto episodio di *Renzo e Luciana*, anticipavano alcune delle fughe nella solitudine antonioniana e ferreriana. La sottile riconversione dei personaggi manzoniani (soprattutto con un Don Rodrigo fetidamente squallido) riconfermava la volontà del regista di dare anima e corpo aggiornati alle sue amate/odiate letture giovanili.

10. I salti improvvisi da una classe sociale ad un'altra quasi antitetica caratterizzavano a zig-zag la marcia di Monicelli, con-



vulgar language, typically inverting roles (a tragic comedian, the prostituted stars, a good-hearted villain, a heroic priest etc.) and making long-lasting sequences, in and outdoors.

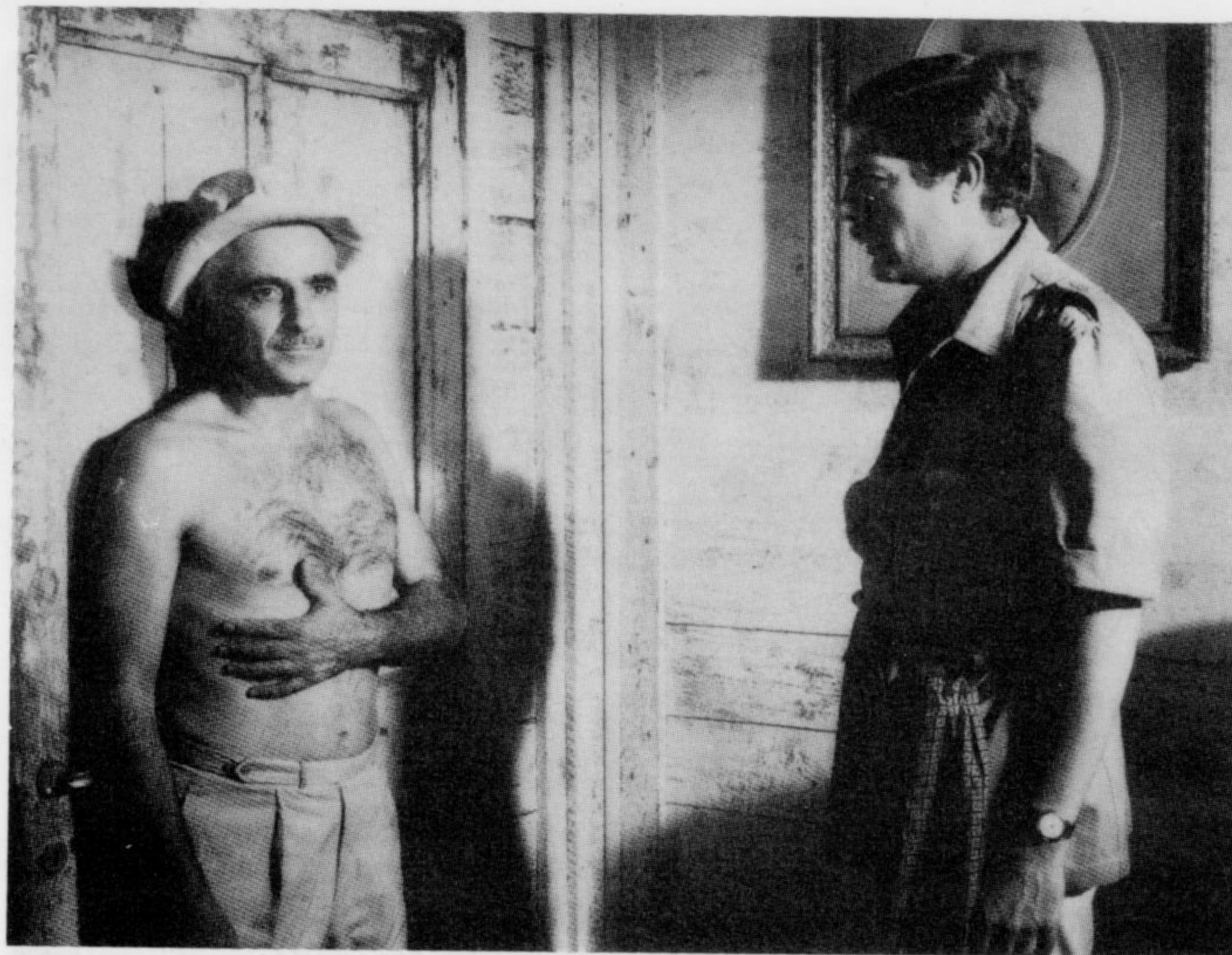
8. - Totò was ushered out, not very tearfully, in Monicelli's *Risate di Gioia*. The character was still that of a penniless fellow with brilliant expedients of survival; an 'anarchoid' turned almost-middle-class weakened by the fact of not being any more the origin and consequence of a given situation nor its 'author' - as Totò was in his films of the same period with Steno and others. *Risate di gioia* appeared only few months after *La dolce vita*. It was the cynical portrait of a Roman zoo also in fermentation and living in an atmosphere of degenerated feasts. Was the blond wig 'à la Novak' worn in the film by Anna Magnani intended to ape Anita Ekberg? One should remember that Piero Gherardi, who took care of the costumes and scenes, was involved in both films...

9. - In one of the most expensive financial stravaganzas of Carlo Ponti for the international market, *Boccaccio '70*, Monicelli drew closer again to his younger experiences and chose a day-to-day realism that was almost inadmissible in those times of economic boom. A realism that reconciled two literary magnetic poles (Arpino and Calvino) and that - exceptionally, for an autarchic cinematic style - clearly recognized its American influence (Vidor, Fejos). The loss of individuality and the control of irrational masses, which are the central themes of the episode of *Renzo and Luciana*, anticipated some of Antonioni's and Ferreri's escapades into solitude. The subtle translation of Manzoni's characters (above all the squallid, repulsive Don Rodrigo) reassured audiences of Monicelli's will to turn his *new* heart and soul back to the beveloved detested readings of his younger days.

10. - The sudden zig-zags form one social context to another almost opposite traced Monicelli's path and frequently shocked his critics (who are renownedly true to thematic reiterations). The white collar class depicted in *Renzo e Luciana* was follow-



Sul set di/On the set of *Temporale Rosy* (1979)



Sul set di/on the set of Casanova '70

tribuendo a scombussolare spesso i critici (fedeli com'è noto alle iterazioni tematiche). Dal ceto impiegatizio di *Renzo e Luciana* al proletariato operaio de *I compagni*. Un film corale che ridimensionava la figura-guida dell'intellettuale gramsciano. I generali, i maestri di scasso, i colonnelli, guidano i sottoposti verso la sicura catastrofe. Eppure la speranza vitale che spingeva alla lotta gli scioperanti ottocenteschi contribuiva a spronare le lotte attuali. Solo dieci anni dopo in *Romanzo popolare* - ironico fin dal titolo rispetto alle illusorie ambizioni dell'affresco de *I compagni* - l'autore sottolineava la fine di quelle speranze riformistiche e la vanificazione in mera propaganda della «coscienza» di un tempo.

11. Come un altro dittico speculare ci appaiono a posteriori *Casanova '70* e *Le due vite di Mattia Pascal*, in quanto in entrambi i casi Monicelli adottava una struttura episodica per raccontare le camaleontiche imprese del protagonista Mastroianni. Due «elogi dell'ozio» nei quali la connaturata placidità comportamentale dell'attore riusciva a esprimere inequivocabilmente il lato estatico, piacevolmente improduttivo del regista (e che ritroveremo sotto i panni del nonnetto di *Speriamo che sia femmina* così come in certi atteggiamenti del Marchese del Grillo o di Bertoldo). Ovvio che tra i fasti pontiani di *Casanova '70* - costruito sul superfluo e criticandolo - e la grettezza connessa alle coproduzioni RAI de *Le due vite di Mattia Pascal* - basato sull'essenziale e criticandolo - passavano delle abissali differenze espressive. L'insoddisfazione che ha spinto Monicelli a curare ben tre diverse versioni del *Mattia Pascal* ribadiva d'altronde l'inconciliabilità congenita nei confronti del mezzo televisivo, e probabilmente anche nei confronti di quel tipo di pubblico non palpabile.

12. Con il lontano precedente di certe epopee fantastoriche blasettiane peraltro dal forte intento nazionalistico, *L'armata Brancaléone* sbriciolava tutti gli schemi consolidati del colossal in costume. Li sbeffeggiava anzi fin nel midollo, poiché provvedeva a inventare una lingua, dei personaggi, delle ambientazioni globalmente coerenti in stessi quanto non livellabili con le tradizionali rappresentazioni del passato italico. Monicelli sapeva bene di dar voce a una contro-information non manipolata che gli studenti avevano desiderato fin dai tempi del fascismo. Il film come vero testo di storia veritiera rimane una delle utopie monicelliane più radicate e più lodevoli. Il ritorno alla smitizzazione medievale con *Brancaléone alle crociate* ingigantiva il donchisciottismo allegro dell'autore permettendo gli un'infinità di riferimenti poetici e pittorici. Una vena barocca che si sfrenava nuovamente nell'argutissimo *Marchese del Grillo* e ancor più nell'incompreso *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno*. Momenti di trascinante piacere estetico profusi come delle allegorie inattuali e autosufficienti.

13. Il patrimonio germiano ereditato con *Amici miei* apriva per



Sul set di/On the set of La grande guerra (1959)

ed by the proletariat in *I compagni*: a choral film that cut down to size the guiding figure of the Gramscian intellectual. Generals, burglars, they all lead their underlings towards a sure disaster. And yet the vital hope that pushed into struggle the workers on strike during the 19th century contributed to spur the struggles of today. Only 10 years later, in the film *Romanzo Popolare* - from its very title an irony about the illusions and ambitions of *I compagni* - the author pointed a finger to the end of the reformistic hopes and the 'conscience' of a period: all of it was now mere 'propaganda'.

11. - The subsequent *Casanova 70* and *Le due vite di Mattia Pascal* appear to us as two more exercises of speculation; in both cases Monicelli adopts an episodic structure to narrate the chameleon-like feats of Mastroianni. Two personal renditions of something like a praise to idleness in which the innate behavioural placidity of actor Mastroianni perfectly manages to express the enraptured, pleasantly unproductive side of the Director (a trait we find again in the Grandpa of *Speriamo che sia femmina*) as well as in some attitudes of *Il marchese del Grillo* and *Bertoldo*. Needless to say, between the splendours of *Casanova 70* - built upon and in criticism of superficiality - and the shabbiness connected with the RAI co-productions of *Mattia Pascal* - built upon and in criticism of essentiality - ran abysmal differences of expression. The unsatisfaction that forced Monicelli to make three different versions of *Mattia Pascal* demonstrates his congenital incapacity to come to terms with television, and probably also his aversion towards that 'un-touchable' audience.

12. - With the distant memory of some 'fantastical' epics by Blasetti (permeated, incidentally, with a strong nationalist intention), *L'Armata Brancaléone* razed all the consolidated schemes of film making about that period of history. More: it derided them atrociously with the invention of language, characters and milieus that were totally coherent among themselves and by the same token not comparable with the traditional representations of Italy's past. Monicelli knew very well that he was lending voice to a non-manipulated counter-information longed for by students since the days of fascism. As a true text of real history, the film remains one of Monicelli's most rooted and most loved utopied. Being another dissacration of medieval history, it gave gigantic dimensions to the happy Don Quischotte that lives inside Monicelli - and plenty of space for his non-stop poetical and pictorial reminders. A baroque vein that ran unbridled once again, first in the very intelligent *Marchese del Grillo* and afterwards - more so - in the unfortunately not understood *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*. Moments of asthetice pleasure, numerous and ever present like allegories, out-of-time and self-contained.

13. - The influence of Pietro Germi (as seen in *Amici miei*) open-

Monicelli e per tutta la commedia all'italiana l'epoca crepuscolare degli inni alla decadenza. Le zingarate, gli scherzi reciproci, le follie senili del gruppetto di amici rappresentavano dei tentativi per arrestare il tempo. Tentativi disprezzati dal rigido figlio del narratore (Noiret), quanto apprezzati e talora perfino imitati da larghe fasce di spettatori. Dalle risate contagiose che sprizzavano fuori dal funerale finale emergevano dei personaggi davvero *immortali*. Tipiche maschere di un apparato sociale non più rigenerabile. Nell'*Atto II* tale contesto generale appariva ancor più catastrofico (l'alluvione, la crocefissione, la paralisi di uno dei protagonisti). Malgrado l'apocrifo terzo atto abbia in seguito addolcito le conclusioni monicelliane, si usciva dal secondo con il sospetto che neppure l'amicizia tenesse più assieme la disgregata combriccola.

14. A nuclei microscopici di sfacelo progressivo Monicelli si rivolgeva sia in *Caro Michele* che in *Un borghese piccolo piccolo*. Quel «gruppo» omogeneo di creatori all'origine di quasi tutti i suoi film - gli stilisti Age e Scarpelli, o gli strutturalisti Benvenuti e De Bernardi - non a caso era assente in questi due film. Gli austeri adattamenti dei romanzi della Ginzburg e di Cerami facevano risaltare un intimismo di solito in ombra nell'ispirazione del regista. Ambienti fatiscenti, percorsi segreti, atmosfere opprimenti. Vi contrastava la spaialderia a tutto tondo dell'unica donna (Mariangela Melato) che riusciva a sfuggire dalla rovina della famiglia borghese. Da questo personaggio di profuga emaneranno varie delle sfumate sfaccettature delle donne salvatrici di *Speriamo che sia femmina*. Il Sordi-boia del *Borghese piccolo piccolo* - un estremo «eroe dei nostri tempi» di barbarie - veniva abbandonato dal regista mentre accovacciato dentro la sua vetturetta inseguiva con sguardo feroce un borgatario pasoliniano. Nessuna redenzione per simili vittime cannibali.

15. Il viaggio interiore di *Viaggio con Anita* e quello all'estero di *Temporale Rosy* provvisoriamente deviavano dalla fase devastante dell'autore. Tuttavia gli sfoghi nell'erotismo e nell'atletismo venivano in parte raggelati da rudi ceremonie funebri e da giochi di massacro. Al tramonto dell'ideologia politica si sostituiva in *Temporale Rosy* l'alba precoce dell'ideologia del corpo e dei muscoli. Ma gli ingenui lottatori risultavano più vulnerabili alle crisi amorose nonostante l'esuberanza fisica.

16. La tendenza claustrofilica, riscontrabile pure nell'autoironico *Camera d'albergo*, arrivava ad un felicissimo apice nella messa in scena operistica del *Gianni Schicchi*. Una truffa macabra che Monicelli comprimeva nello spazio a due piani sovrapposti dentro le pareti di un palazzotto rinascimentale fiorentino, mentre fuori per strada continuava a brulicare la gente comune. Un esperimento concepito per verificare i confini tra la farsa e il realismo, due poli del linguaggio monicelliano.

17. Sintesi di autobiografia artistica e di trame attraversate, *Speriamo che sia femmina* inaugurava un periodo (o solo un momento?) di fiduciosa visione del futuro. Le individualità delle protagoniste dalle esperienze e dalle esigenze disparate si sublimavano poco a poco nell'unità indissolubile del *gruppo*. Ritorno alle origini oppure rinascita nell'altro sesso?

ed for Monicelli - and for Iatalian comedy as a whole - the twilight period of films composed as hymns to decadence. The capers, tricks, senile follies of those friends were nothing but attempts to stop time, endeavours that were as despised by the square-minded son of the narrator (Noiret) as they were appreciated - and sometimes even copied - by many spectators. The contagious laugh bursts in the final scene (the funeral) gave life to characters that are truly *immortal*; typical caricatures of a never-again social apparatus. The backdrop of *Amici miei - II* is an apparently more catastrophic context (the landslide, the crucifixion, the paralysis of one of the characters). Even though the apocryphal third part later softened what should have been a typical Monicelliam conclusion, the second left one with the queasy feeling that not even friendship would have kept that disgregated group of friends together any longer.

14. - Monicelli also studied microscopic groups caught in the process of progressive dismemberment: the films are *Caro Michele* and *Un borghese piccolo piccolo*. Four creative minds - stylists Age and Scarpelli, and structuralists Benvenuti and De Bernardi who worked in almost all of his films - were not involved in them (and not by mere chance). The austere adaptation of Ginzburg and Cerami's novels stressed an intimate atmosphere which normally is hidden in the Director's works. Crumbling surroundings, secret meanderings, oppressive environments in contrast with the boldness of the film's only female character (Melato) who managed to escape the destruction looming over a middle-class family. This female 'escape' will later be the source of many shades and facets of the female redeemers in *Speriamo che sia femmina*, while Alberto Sordi, the *executioner* of *Borghese piccolo* (an extreme hero of our barbaric times) is abandoned by the Director, crouching in his run-down little car with a beastly look in his eyes and racing after a poor devil. No salvation for such kind of victim/cannibals.

15. - The inner voyage of *Viaggio con Anita* and the one abroad with *Temporale Rosy* deviated momentarily from that devastating phase of Monicelli's production. Nevertheless his relieving plunges into eroticism and athletism were partly frozen by crude funerals and killer games. In *Temporale Rosy* a precocious dawn of an ideology of body and muscles began substituting the twilight of political message, and finally replaced it. But the naive 'gladiators' were still more vulnerable to love crisis, their physical fitness notwithstanding.

16. - The claustrophilic tendency of the author, also found in his self-mocking *Camera d'albergo*, touched a very lucky climax in his operatic realization of *Gianni Schicchi*. A macabre hoax that Monicelli crammed in a two-level space within the walls of a Florentine Renaissance palace, while outside in the streets ordinary people walked by. An experiment conceived in order to verify the boudaries that divide farce from realism, which are the two poles of Monicelli's expression.

17. - As the synthesis of an artistic autobiography and of the several phases of inspiration, *Speriamo che sia femmina* inaugurated a period (or can it be just a moment?) of confident hope in the future. The personal features, differences and need of each one of the main characters - all women - are little by little melted into and sublimated for the ultimate unity of the *group*. Is it a return to the source? Is it a rebirth in the other sex?



Sul set di/on the set of Romanzo popolare

STORIA DI UNA PRESUNTA MISOGINIA

di Patrizia Carrano

E se cambiassimo angolo visuale? E se provassimo per una volta a guardare al suo cinema - il cinema delle combriccole virili, il cinema delle consorterie di amiconi, il cinema delle complicità maschili eternamente rinnovate - da un altro punto di vista? Se ribaltassimo insomma il modo di pensare a Monicelli e scoprissimo all'improvviso che è uno degli autori che ha descritto con più acutezza - magari saltuaria, ma innegabile - l'universo femminile?

Il tentativo è affascinante, anche se con la sua brusca ruvidezza sarebbe probabilmente Monicelli il primo a rimanere perplesso. Monicelli che alle donne ha sempre riservato spicciative impazienze. Monicelli che lapidariamente spiegava come «la Moreau fosse una cagna: dicevano tutti che era brava perché recitava con gli angoli della bocca all'ingiù». Monicelli che liquidava Anna Magnani: «sapeva fare la Magnani e basta, non era poi questa grande attrice». Monicelli che con qualche civetteria tiene a sottolineare: «la mia più grande qualità? Non aver mai raccontato una storia d'amore, non aver mai fatto un film sentimentale. Tutti i miei film sono storie di fallimenti». Monicelli che ha legato il suo nome all'eterna, irripetibile, sempre diversa, logica del gruppo: gruppo di ladronci miserabili ne *I soliti ignoti*. Gruppo di straccioni, miserabili anch'essi, nell'*Armata Brancaleone*. Gruppo di infingardi fascistoidi pastic-

STORY OF A PRESUMED MISOGYNY

by Patrizia Carrano

Suppose we changed our viewpoint, and tried for once to look at Monicelli's films - the films of all-male groups, brotherhood clans and eternally-renewed male complicity - from a different angle, turning round Monicelli's way of thinking. We might suddenly discover that he is one of the authors who have described the female universe most perceptively - though maybe sporadically.

The idea is fascinating, even if Monicelli, with his customary roughness, would be the first to be perplexed. After all, Monicelli has always treated women with his usual ready impatience. It was Monicelli who explained elegantly that «Moreau was a bitch. Everyone used to say that she was a good actress just because she used to act with the corners of her mouth turned downwards». It was Monicelli who dismissed Anna Magnani by saying that «She could play Magnani and nobody else. She wasn't really such a great actress». And he likes to stress that his greatest quality is «the fact that I have never told a love story, never made a sentimental film. All my films are stories of failure». In fact, Monicelli's name is linked to an eternal, though always-changing logic of «character-groups»: a group of miserable, petty thieves in *I soliti ignoti*. A group of equally miserable ragamuffins in *L'Armata Brancaleone*. A group of lazy, bungling fascists in *Vogliamo i colonnelli*. Or a group of



Speriamo che sia femmina (1986)



Risate di gioia (1960)



Caro Michele (1976)

zioni in *Vogliamo i Colonnelli*. Gruppi di eterni, fanciulleschi, crepuscolari, amarissimi adolescenti in *Amici miei*.

È innegabile che Monicelli navighi felicemente nell'universo narrativo della sproporzione: quanto più i suoi personaggi sono pitocchi, disgraziati, disperati, infingardi, poveri, pasticciati, brutali e sprovveduti, tanto più gli obiettivi che si pongono sono alti, complicati, difficili, in una parola irraggiungibili. Il grande colpo degno di *Rififi* per dei sottoproletari cacciaroni. La conquista di un castello per una masnada di morti di fame. Il colpo di stato per un crocchio di imbecilli nostalgici. Il possesso dell'eterna, felice, irresponsabile giovinezza per un gruppo di cinquantenni. È in questa frattura che Monicelli si muove a suo agio, con felicità e facilità. Ma è altrettanto vero che le donne, anzi, i personaggi femminili, agiscono nella filmografia di Monicelli, ma più ancora nella storia dei nostri ultimi trent'anni di cinema, come punti di non ritorno, come momenti di snodo, come stelle comete che indicano la via.

Possibile? Possibile. Vediamo? Vediamo.

Monicelli diviene cineasta a soli diciott'anni, quando dirige il suo primo cortometraggio, *Il cuore rivelatore*, tratto da un racconto di Poe. Ma la sua vera consacrazione giunge l'anno dopo quando il film da lui diretto assieme ad Alberto Mondadori, intitolato *I ragazzi della via Paal* viene presentato alla Biennale di Venezia, dove ottiene il primo premio del film a passo ridotto. Appena ventenne Monicelli ha già firmato - probabilmente senza saperlo - un suo piccolo manifesto d'intenti: *I ragazzi della via Paal* è la storia d'un gruppo di ragazzi che attraverso lo scontro per un campo di gioco abbandonano l'adolescenza affrontando le prime amare consapevoli pieghe della giovinezza. Il gruppo maschile si colloca quindi centralmente nell'universo narrativo di Monicelli, per rimanervi durante tutto l'arco della sua prolifica carriera.

Carriera che però interrompe per qualche tempo, nonostante non riesca a finire i suoi studi in lettere e filosofia. La riprende come sceneggiatore: «amavo molto il lavoro di sceneggiatore» ricorderà poi «un mestiere molto ricco ed eccitante. Mi dispiaceva abbandonarlo e così ho lavorato su due fronti finché ho potuto». Ritorna alla regia solo nel 1949, quando insieme a Steno firma il primo degli otto film che dirigeranno insieme, *Totò cerca casa*. In realtà non si tratta di una vera e propria coregia: «costruivamo i film come si fa un giornale, preparandoli e sceneggiandoli in collaborazione con un gruppo di sceneggiatori come De Concini, Age, Scarpelli, Benvenuti e De Bernardi. Poi, pur firmando la regia insieme, li dirigevamo a turno».

Nella «spartizione» che non risulta agli atti del registro cinematografico, Monicelli dirige da solo *Le infedeli*: non si tratta stavolta di una commedia leggera ma piuttosto di un «vigoro-

eternally child-like, bitterly adolescent middle-aged men in *Amici miei*. Monicelli is undoubtedly happy in the narrative world of «disproportion»: the more his characters are mean, desperate, lazy, unfortunate, poor, bungling, brutal and deprived, the more the aims that they set for themselves are complicated and difficult or, - in a word - unattainable. A group of loud sub-proletarian men aim to carry out a robbery worthy of *Rififi*. A gang of desperate men aim to conquer a castle. A band of nostalgic fools aim to carry out a coup d'état. A group of men in their fifties aim to recapture eternal, happy, and irresponsible youth. It is in these situations that Monicelli is most effective. But it is also true that women, or rather female characters, play a part in Monicelli's films - or, more generally, in the last thirty years of Italian cinema - as points of no return, cathartic figures, like shooting stars that give direction. Will it be possible to change our viewpoint? We shall see.

Monicelli started out as a film-maker at the age of eighteen, when he made his first short feature, *Il cuore rivelatore*, based on a story by Edgar Allan Poe. However, his first real breakthrough came one year later when *I ragazzi della via Paal*, directed together with Alberto Mondadori, was presented at the Venice Biennale, winning the prize for the best reduced gauge film. The twenty-year-old Monicelli had already given notice of his intentions, probably without knowing it: *I ragazzi della via Paal* is the story of a group of teenagers who, through a clash over a playing-field, leave behind their adolescence and face the first bitter vicissitudes of youth. The male group was already a central feature in Monicelli's narrative world, and would remain so throughout his prolific career.

He then interrupted his film-career for some time to concentrate on his studies in Literature and Philosophy, though he never in fact completed his degree. He began again as a script-writer, later he recalled this period as follows: «I loved writing scripts, it is a rich and stimulating job. I was sorry to leave it, so I worked on two fronts for as long as I could». He only returned to directing in 1949 with *Totò cerca casa*, the first of the eight films that he would direct together with Steno. In truth their collaboration did not take the form of genuine codirection: «We constructed the films in the way that newspapers are produced, doing the preparatory work and writing the scripts with a group of scriptwriters including De Concini, Age, Scarpelli, Benvenuti and De Bernardi. Then, though both our names appeared in the credits for direction, we took turns in actually directing. «One of the films directed by Monicelli alone, in the division» that does not appear in official film records, was *Le infedeli*: this was not a lightweight comedy, but a «vigorous drama of social mores», as Gianni Rondolini has defined it. The film portrays the corruption of the bourgeois

so dramma di costume» come lo definisce Gianni Rondolino, dove attraverso il comportamento d'un gruppo di donne borghesi e dei loro amanti, si tenta il ritratto della corruzione d'una classe.

L'autore di commedie garbate e gentili, il regista capace di inseguire Totò e Fabrizi mentre si affannano in *Guardie e ladri*, film che a Cannes vincerà il premio per la migliore sceneggiatura (e in cui i personaggi femminili sono mascherine di maniera, attaccate a una stolida familiistica saggezza) nel momento di mettere in campo le sue *Infedeli* abbandona l'ironia tagliente che gli è propria: l'equazione donne-comicità deve ancora costruirsi, gli anni della *Ragazza con la pistola* sono ancora lontani.

Pure, Monicelli torna ad affrontare un personaggio femminile, in quello che viene comunemente considerata la sua opera prima, *Totò e Carolina*. Totò, con la sua «maschera da antico, araldico uccello» (la definizione è di Fellini) non è più ladro ma guardia: è infatti un poliziotto incaricato di riaccompagnare al paese una ragazza scappata di casa per sfuggire ai maltrattamenti dei coniugi. Ma Totò, giunto al paese, dopo essersi reso conto che i parenti della figliola erano degli sfruttatori e che il parroco aveva altro a cui pensare, finisce per tenerla con sé, contravvenendo alla legge che invece, come poliziotto, avrebbe l'obbligo di far osservare.

Le disavventure censorie di Totò e Carolina sono notissime: il film attese un anno e mezzo prima di poter uscire snaturato da ben 39 tagli. È piuttosto al personaggio femminile che è interessante guardare, a Carolina e alla sua disobbedienza. La sua fuga da casa, il suo suicidio (arma tipicamente femminile in cui di solito si cerca di affermare e di rivendicare una identità negata, che è necessario esprimere attraverso un estremo gesto di negazione totale) altro non sono che una disobbedienza. Non è Totò a disobbedire veramente, nel film di Monicelli: è piuttosto Carolina. Così come nelle *Infedeli* è disobbediente Liliana, che esasperata dal suicidio di una sua amica, affronta e uccide l'ambiguo Osvaldo.

Ma Monicelli non sa - forse fingerà con se stesso di non saperlo mai - che le donne drammaturgicamente lo interessano molto. E dopo aver girato una commedia svogliata come *Donatella* dove Elsa Martinelli, ragazza povera rivelata dal corredo d'una ricca americana riesce a contrarre un bel matrimonio, dopo aver offerto a Sordi la possibilità di rivelarsi attore tragico in *Un eroe del nostro tempo* (possibilità che farà nuovamente propria in occasione della *grande guerra* e di *Un borghese piccolo piccolo*) arriva ad aggiungere al medagliere dei suoi successi *I soliti ignoti*. Siamo nel 1958 e Monicelli ha modo, in un quin-

classes in the behaviour of a group of bourgeois women and their lovers.

Monicelli was the director of graceful comedies, he had followed the bustling of Totò and Fabrizi in *Guardie e ladri*, which won the prize for the best script at Cannes (and in which the female characters are stereotypes, tied to a stolid family wisdom). Nevertheless, in the portrait of *Le infedeli* (unfaithful women), he abandoned his characteristic cutting irony. The equation women - comedy did not yet exist, and the years of *La ragazza con la pistola* (The Girl With the Gun) were still far ahead. However, Monicelli dealt with a female character again in *Totò e Carolina*, generally considered as his first important film. Totò, with his «face which is like an ancient, heraldic bird» (Fellini's description), is no longer a thief: he is, in fact, a policeman who has been given the duty of re-accompanying a girl back to her home village - the girl has run away to escape from being abused by her relatives. But when Totò gets to the village, and realizes that the girl's relatives are out to exploit and the village priest has other things on his mind, he ends up by keeping her with him, thus contravening the law which, as a policeman, he should uphold.

The film's troubles with censorship are well-known: it had to wait year and a half before being released, and was modified by 39 cuts. The female character, Carolina, and her disobedience, are perhaps the most interesting aspects of the film. Her escape from home and her suicide (a typically female weapon which is an attempt to affirm an identity that has been denied, an identity that has to be expressed through an extreme gesture of complete negation) are nothing less than a form of disobedience. In Monicelli's film, it is Carolina, rather than Totò, who genuinely disobeys. Just as Liliana, in *Le infedeli*, is disobedient when, exasperated by the suicide of a friend, she kills the ambiguous Osvaldo.

Monicelli seems not to be aware - perhaps he pretends not to be aware - of how much women interest him dramaturgically. After the listless comedy *Donatella*, in which Elsa Martinelli - a poor girl enriched by the dowry of a rich American woman - manages to arrange a good marriage for herself; and after giving Sordi the chance to play a tragic role in *Un eroe dei nostri tempi* (later repeated in *La grande guerra* and *Un borghese piccolo piccolo*), he added *I soliti ignoti* to the list of his successes. It was 1958, and in the space of five years Monicelli was to produce some of the high points of Italian cinema, and of his own career: after *I soliti ignoti* came *La grande guerra* and *I compagni*. In these films, there is certainly no lack of small female roles: Carla Gravina, the Venetian maid who Beppe «er pantera» falls in love with. Silvana Mangano, a prostitute who follows the troops. The factory-worker who, whilst negotiating with her boss, tells him abruptly: «Now we can talk man to man».

Monicelli sees women with perceptive refinement, without Comencini's sentimental vein, without Lattuada's melodramatic, literary angle, and without being marked by the misogyny and narrative scorn characteristic of Risi.

Women, in Monicelli, are always distant and far away; it is a pleasure to have something to do with them, but they should nevertheless be kept at a distance. This is also the philosophy followed in Monicelli's life: «superficial relationships. One should always have superficial relationships. That way one can be sure that they will last, and that they will be civilized. It is deep relationships that kill».

Carmela, *la ragazza con la pistola*, also wants so kill because of an over-deep relationship with her seducer. The film was made in 1968, and would become a «point of no return» as far as Monicelli's female characters are concerned. Although she is very different from previous female figures in Monicelli, she too disobeys: having thought of a «crime of honour» and then of suicide (again) in order to defend her Sicilian dignity, she changes her behaviour and her physical appearance after arriving in England, and faces life with new awareness. Monicelli



I soliti ignoti (1958)

quennio, di offrirci alcuni dei momenti più alti del nostro cinema e in particolare della sua opera: dopo *I Soliti ignoti* ecco *La grande guerra* e *I compagni*. Certo, non mancano le figure femminili: Carla Gravina, camerierina veneta di cui si innamora Beppe er pantera. La puttana al seguito delle truppe Silvana Mangano. L'operaia che trattando col padrone lo apostrofa brusca «adesso parliamo da uomo a uomo».

Senza possedere la vena sentimentale propria di Comencini, senza il cotè melodrammatico e letterario di Lattuada, Monicelli guarda alle donne con grazia acuta, mai segnata da quella misoginia, da quel disprezzo narrativo che è invece un elemento classico di Risi.

Le donne, in Monicelli, sono ancora e sempre distanti, lontane, elementi con i quali è gradevole avere a che fare ma che vanno comunque tenute alla larga. Del resto è una filosofia che ha fatto propria anche nella vita: «rapporti superficiali. Bisogna avere sempre rapporti superficiali. Così si sarà certi che dureranno a lungo, che saranno civili. È la conoscenza approfondita che uccide».

Anche Carmela, *La ragazza con la pistola*, vuole uccidere a causa di una conoscenza troppo ravvicinata con il suo seduttore. Siamo nel 1968 e Monicelli dirige quello che sarà - per quel che riguarda i suoi personaggi femminili - un «punto di non ritorno».

Pur essendo totalmente diversa dalle altre creature monicelliane che l'hanno preceduta, anche Carmela disobeisce: lei che aveva pensato al delitto d'onore e poi al suicidio (ancora una volta) per salvaguardare la propria dignità d'isolana, una volta giunta in Inghilterra modifica il suo atteggiamento così come il suo fisico e affronta la vita con nuova consapevolezza. Regista da sempre estrosamente capace di conferire maschere ironiche ad attori drammatici, Monicelli reinventa Monica Vitti, diva dell'incomunicabilità e la riscopre *commedienne* di razza (anche se da allora la Vitti precipiterà nella maniera e non troverà nessuno, a parte Scola, capace di tenere a freno i suoi vezzi).



La ragazza con la pistola (1968)

has always been a director capable of giving ironic characteristics to dramatic actors; in this case he discovered a new role as a thoroughbred *commedienne* for Monica Vitti, the diva of incomunicability (though since then Vitti has fallen into stereotype, and only Scola has been able to put a brake on her posing).

Female nature in Monicelli is starting to turn into culture. More precisely, in his stories as in society, women are finally beginning to claim a different role, from which is not necessary to escape through death. In fact, Vincenzina, in *Romanzo Popolare*, chooses to live alone after listening to her husband's, Ugo Tognazzi, and her lover's, Michele Placido, arguing for possession of her: «Vincenzina is mine!... No, she's mine!». This, too, is a form of disobedience - against the logic of family protection, against the fear of solitudine, against emotional backmail. It makes little sense, however, to talk about the protective family unit, since one year later Monicelli portrayed the long drawn-out, elegant, noble end of a bourgeois family in *Caro Michele*. A death which only Mara escapes: the Chaplinesque ending - Mariangela Melato, pushing a pram with her baby (the child of Michele? She doesn't know, we don't know, Ginzburg does not want us to know), starts on foot along a deserted motorway which was to take her towards Rome - is evidence of the search for a female identity. Whilst the men sink into the most malicious bourgeois family identity, becoming «borghesi piccoli piccoli», the women look for new horizons. They change their physiognomy, their bodies. They see themselves as men's equals. They no longer need to kill men. Nor to commit suicide. And if a bloody solution is necessary, it will involve the two opposing parties face to face. This is what happens in *Temporale Rosy*, a refined, hyper-realistic fable which sadly met with limited success. The film is set in the world of female wrestling (splendidly reproduced by the set-designer, Luciano Baraldi), and is an exquisite analogue on the battles of love that set men and women against each other, not to be confused with the obscene displays of blows that have all too



Le fate (1966)

La natura femminile, in Monicelli, sta mutandosi in cultura. O meglio, le donne - nella storia come nella società - stanno rivendicando un ruolo che si configura finalmente in modo diverso e dal quale non è necessaria la morte per evadere. E dunque nel 1974 la Vincenzina di *Romanzo popolare* ascoltando il marito Ugo Tognazzi e l'amante Michele Placido litigarsela con possessività «Vincenzina è roba mia!... «No, è roba mia...» finisce col preferire una vita solitaria. È un modo, anche il suo, di disobbedire: alla logica della protezione familiare, al timore della solitudine, al ricatto del sentimento. Del resto ha ancora senso parlare della famiglia come nucleo protettivo, quando solo l'anno seguente Monicelli descrive l'estenuata, elegante, nobile fine d'una famiglia borghese in *Caro Michele?* Una morte cui si sottrae soltanto Mara: il finale chapliniano del film in cui Mariangela Melato, spingendo una carrozzina con il suo bambino (figlio di Michele? Non lo sa lei, non lo sappiamo neanche noi, non voleva lo sapessino la Ginzburg) affronta a piedi un'autostrada deserta che dovrebbe portarla verso Roma, racconta con evidenza della ricerca d'una identità femminile. Mentre gli uomini affogano nel più rancoroso familismo piccoloborghese diventando borghesi piccoli piccoli, le donne cercano altri orizzonti, altri panorami. Mutano la loro fisionomia, il loro corpo. Si confrontano paritariamente con l'uomo. Non hanno più bisogno di ucciderlo. Nè di suicidarsi. E se una soluzione cruenta si deve trovare, sarà una soluzione che vede i due contendenti uno di fronte all'altro. Come accade in *Temporale Rosy*, raffinata favola iperrealista, salutata disgraziata da poca fortuna. Ambientato nel mondo delle lottatrici di catch, reinventato splendidamente dallo scenografo Luciano Baraldi, *Temporale Rosy* è un delizioso apologo sulle lotte amorose che oppongono uomini e donne, da non confondere con tutta la laida accozzaglia di pugni e sganassoni che troppo spesso hanno maldestramente tentato di vivacizzare la più stolta commedia all'italiana. Rosy è insieme Sansone e Dalila, è una sorta di mutante sentimentale, un personaggio difficilmente dimenticabile, cui Faith Minton ha offerto un bellissimo viso. Ferreri ne avrebbe fatto un film sgradevole e feroce, Monicelli costruisce una commedia degna di Lubitsch.

Ma Rosy, mutante antropologico e sentimentale, è, proprio in quanto mutante, estremo simbolo di un momento di transizione: il punto di arrivo - o meglio, un nuovo punto di partenza, e soprattutto altro punto di «non ritorno» è *Speriamo che sia femmina*. Qui, ormai, le donne non hanno neppure più bisogno di combattere contro gli uomini, per affermare la loro - storicamente giovane - autonomia: zio Gugo è consacrato dalla sua vecchiaia al rango di Fool. Philippe Noiret ha il buon gusto di togliersi di mezzo da solo, per uno sciocco incidente. Giuliano Gemma oppone la sua povera rigidezza mentale anichilata in antichi schemi alla dolce, sdiaframmata duttilità di Liv Ullmann. Paolo Hendel cerca di reperire ninne nanne contadine e non s'accorge di quel che gli accade attorno. Sognatori, falliti, esangui, stolti, inconcludenti, felloni, questi uomini cadono sotto lo sguardo saggio, comprensivo ma non per questo meno lucido delle loro donne. Custodi del principio di realtà, rimaste forti nella delusione, decise ad averla vinta senza per questo diventare delle amazzoni inferoci, senza essere delle Erinni. Rimanendo soltanto donne. Fra le mura di pietra dell'antica casa toscana Monicelli, il toscano Monicelli partito nella sua avventura d'autore come esegeta e cantore del gruppo maschile, ambienta stavolta un gruppo di donne, che virilmente hanno capito di dover tirare la carretta senza aspettarsi dai loro uomini aiuti o solidarietà particolari. Lontane dalle infedeli di cui tanti anni fa Monicelli s'era occupato, lontane dalla ragazza con la pistola, lontane dalle donne nemiche e acrimoniose di *Amici miei* (viste del resto con lo sguardo dei protagonisti, troppo immaturi per guardarle e comprenderle), lontane dalla inconcreta svagatezza di Mara. Solide, simpatiche, malinconiche, amabili. Anche temibili. O no, Mario?



Padri e figli (1957)

often clumsily attempted to give life to the most foolish of Italian comedies. Rosy is both Samson and Delilah, a sort of emotional mutant, a character difficult to forget which has the beautiful face of Faith Minton. Ferreri would have turned it into a ferocious, unpleasant film, but Monicelli produced a comedy worthy of Lubitsch. But Rosy, the anthropological and emotional mutant is, precisely because she is a mutant, the symbol of a moment of transition: *Speriamo che sia femmina* (Let's Hope it's a Girl) is the arrival - point, or a new departure-point, and, above all, another point of no return. Here the women don't even need to fight against men in order to affirm their new (historically-speaking) autonomy: Uncle Gugo is consigned by his old age to the rank of Fool. Philippe Noiret has the good taste to get out of the way by himself in a stupid accident. Giuliano Gemma displays his poor mental rigidity in the face of Liv Ullmann's sweet ductility. Paolo Hendel hunts for the lullabies of peasants and doesn't see what goes on around him. These men are dreamers, failures, bloodless, foolish, and bungling; they are subject to the wise appraisal, understanding yet no less perceptive, of the women. The latter are guardians of the principle of reality, strengthened through disappointment, convinced that they have defeated disappointment; yet for all this they have not become Amazons or Furies. They are still women. Inside the stone walls of the old Tuscan house, the Tuscan Monicelli, who had begun his career as the exegete of the male group, now deals with a group of women - women who have understood with virility that they have to struggle on without expecting help or solidarity from their menfolk. They are far from the unfaithful women who interested Monicelli so many years ago, far from the girl with the gun, far from the female enemies of *Amici miei* (seen, that is, from the point of view of the protagonists, who are too immature to understand them), and far from the absent-mindedness of Mara. They are solid, pleasant, melancholic, and lovable. And also frightening. True, Mario?

MARIO MONICELLI, DICONO DI LUI...

a cura di Cesare Biarese e Francesca Solinas

...il suo co-regista

Mi sono sempre compiaciuto con me stesso di avere scelto, nel lontano 1946, Mario Monicelli come *partner*. Naturalmente la scelta fu reciproca, ma io avevo veramente visto giusto, appaiandomi a quel cavallo di razza. Dopo una lunga serie di sceneggiature scritte a quattro mani, abbiamo debuttato insieme nella regia con il film *Al diavolo la celebrità* (1949), al quale sono seguiti altri sette film girati o firmati insieme.

Se non sbaglio, siamo stati la prima 'coppia' del cinema italiano. Oggi le coppie registiche sono un pò più di moda e mi dicono che girano a turno, un giorno l'uno e un giorno l'altro, oppure una inquadratura l'uno e una inquadratura l'altro. La mia collaborazione con Mario fu invece meno metodica e programmata, diciamo più improvvisata. Mario più spesso preparava il *set* e i movimenti di macchina, io mi sorbivo le prove con attori spesso capricciosi, ma quasi sempre giravamo in due, con assoluta sintonia e completa identità di vedute.

Fu certamente nel nostro *Guardie e ladri* che Mario incontrò l'ispirazione per quello che poi divenne il suo *stile*: una sorta di crepuscolarismo ironico che generò poi *I soliti ignoti*. Quanto alla 'toscanità' di Mario Monicelli, dalla quale nacquero i bellissimi *Brancaleoni* (che sono, dei suoi film, quelli che più mi piacciono) e gli *Amici miei*, in lui era già prorompente quando lavoravamo insieme. Ricordo sempre presenti, nei suoi giudizi e nelle sue osservazioni, il gusto beffardo del dissacrare e l'epica del cialtronismo. Vedere un film di Monicelli è per me anche ritrovare e riassaporare certe nostre risate di gioventù. E non è poco.

Steno



Guardie e ladri (1951)

MARIO MONICELLI, THEY SAY ABOUT HIM...

...his co-director

I have always congratulated myself on having chosen Mario Monicelli as my partner long ago in 1946. Naturally the choice was reciprocal, but I had shown remarkable vision in uniting with such a thoroughbred. After a long series of screenplays written jointly, we made our debut together as directors with the film *Al diavolo la celebrità* (1949); this was followed by another seven films directed together.

If I'm not mistaken, we were the first 'couple' in Italian film-making. Nowadays joint direction is more in fashion, and I am told that the directors take turns - one of them shoots one day and the other shoots the next day, or one of them does one frame and the other does the next frame. My collaboration with Mario was, on the other hand, much less methodical and programmatic - let's say it was more improvised. Mario more often prepared the set and the movement of cameras, and I had to put up with rehearsals with actors who were often capricious - but we almost always shot scenes together, in perfect harmony and with identical viewpoints.

It was certainly in our film *Guardie e ladri* that Mario found the inspiration for what would then become his *style*: a sort of crepuscular irony which then led to *I soliti ignoti*. There was also his 'Tuscan' nature, which gave rise to the great *Brancaleone* films (of all his films these are the ones I like best) and the *Amici miei* films, and which was already very evident when we were working together. I remember that in his judgements and his observations there was always a mocking taste for desecration and a sort of epic verbal rougery. For me, watching Monicelli's films means rediscovering and enjoying once again the laughter of our youth. And that is not something to be overlooked.

Steno



Guardie e ladri (1951)

...i suoi sceneggiatori

Lavorare con Monicelli è sempre stato molto piacevole. Ricordo certi viaggi fatti insieme, per documentarci, sui posti in cui lui avrebbe poi dovuto girare. Viaggi in compagnia anche di altri sceneggiatori, non solo per lavoro, ma per il piacere di stare insieme scoprendo cose nuove... Ricordo il lavoro a tavolino, dove non si parlava solo della sceneggiatura, ma di tutto, l'ultimo film visto, l'ultimo libro letto, molte chiacchiere, qualche pettegolezzo... Monicelli cerca sempre, giustamente, il «tono» del film. Lo preoccupa molto il «tono», perché, dice, «è il tono che fa il film». Una volta trovato il tono, inteso in senso quasi musicale, tutto fila liscio, le «note stonate» vengono messe da parte.

Monicelli ha la capacità, nella maggior parte dei casi, di azzicare con un fiuto straordinario gli attori «giusti», anche quelli di secondo piano, accoppiando sempre la faccia «giusta» con la voce «giusta» (come quando, ad esempio, ha inventato Ferribotte, il siciliano dei *Soliti ignoti*, Tiberio Murgia, che in realtà era un sardo, doppiato).

Nei suoi film si avverte sempre un forte interesse verso il gruppo: anche quando c'è un protagonista importante - e nella maggior parte dei casi c'è ed è del calibro di Mastroianni, Tognazzi, Sordi o Gassman - altrettanto importanti risultano i personaggi intorno a lui. Raramente il protagonista viene lasciato solo, è sempre insieme ad altri. Qualche volta si fa anche dell'ironia su questa tendenza di Monicelli a cercare di «fare il quadro», a mettere in scena il gruppo, però è anche vero che, all'interno del quadro, c'è un'animazione, ci sono delle presenze forti, una specie di catena di solidarietà che lega gli uni agli altri...

Age

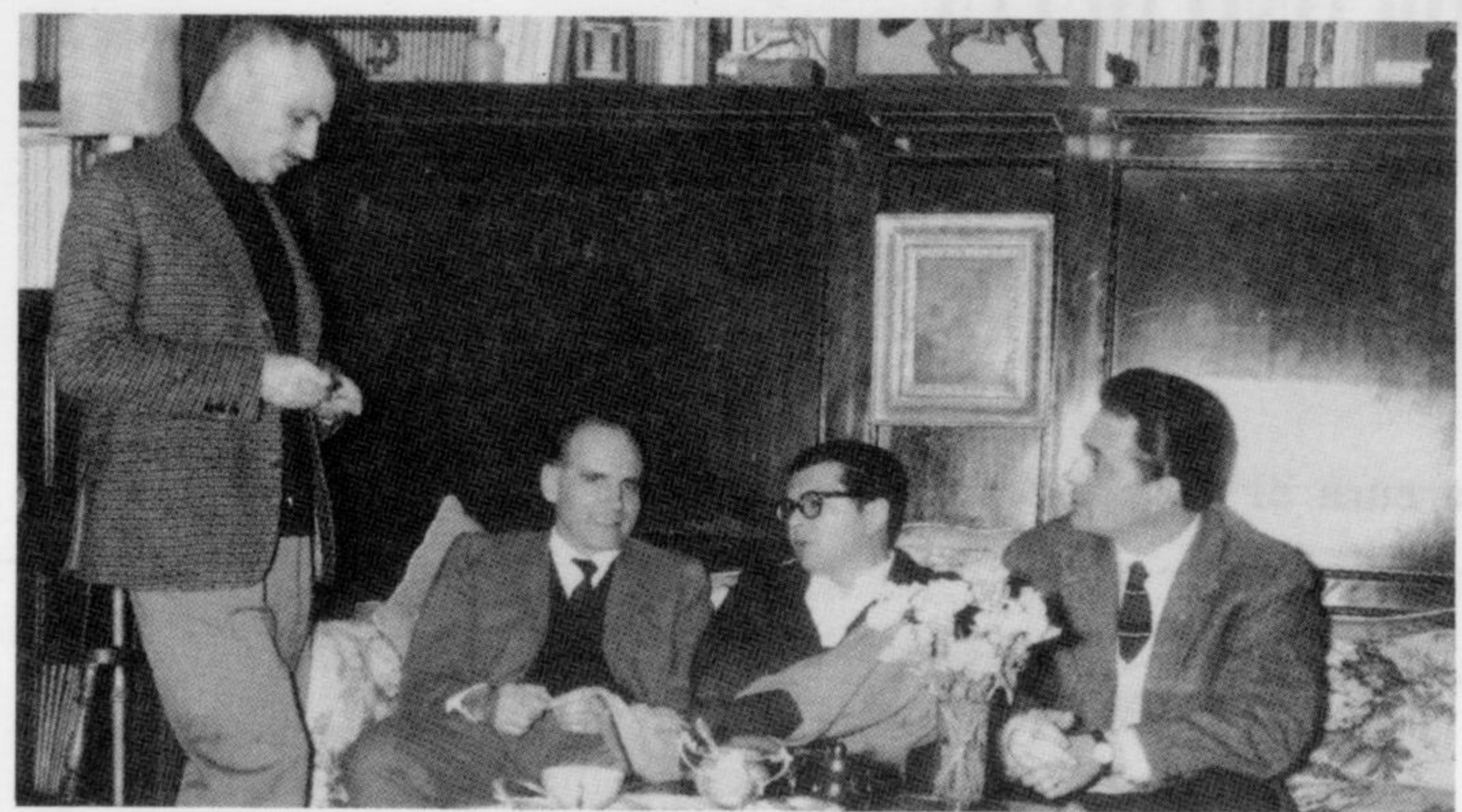


Padri e figli (1957)

Mario Monicelli, falso cinico, falso viareggino e falso vecchio, è l'unica persona del cinema, non solo italiano, con cui noi ci si senta in soggezione. Tanto che il nostro lavorare con lui ha come un'ombra di disonestà perché gli si dà troppa ragione e non lo si contrasta mai abbastanza e come si dovrebbe. Eppure lo si conosce da trent'anni, non è maestoso, nè mitico, non gronda cultura, non ha la spocchia gelida e arrogante di un grande chirurgo o di un regista francese, non è punto infallibile perché di bischerate ne fa anche lui. Insomma noi, chissà per quale misteriosa ragione, ci sentiamo in soggezione davanti a uno che va in giro con la berretta di lana fino agli orecchi, che inventa massime esistenziali tipo 'la vita è un balocco' (da poco l'ha modernizzata e dice 'la vita è un dépliant') e che ai funerali, chiunque incontri, meglio se famoso anziano e mandato, gli dice meravigliandosi molto di vederlo vivo: 'Ma come! Ma allora non era il tuo funerale!', quando non aggiunge: 'Va beh, sarà per un'altra volta'.

Leo Benvenuti e Piero De Bernardi

...his screenwriters



Scarpelli/Age/Monicelli/Comencini

Working with Monicelli has always been a great pleasure. I remember our trips together to research the locations which we would use in the films. These trips, in the company of other scriptwriters, were not just for work, but for the pleasure of being together and discovering new things. I recall the work round the table, when we talked not only about the film, but about everything, the latest films we had seen, the latest books we had read, a lot of discussion, a bit of gossip...

Monicelli always tries to establish the 'tone' of a film. He is very concerned with the 'tone' because, he says, 'it is the tone that makes the film'. Once the tone - in the musical sense - has been found, everything goes smoothly. Discordant notes are discarded.

With extraordinary skill, Monicelli is nearly always able to find the 'right' actors, even for secondary roles, matching the 'right' face with the 'right' voice (like, for example, his discovery of Ferribotte - the Sicilian in *I soliti ignoti* - who is actually from Sardinia, and whose voice was dubbed).

In his films you can always sense a strong interest in the mechanisms of a group of characters; even when there is an important principal character (and there nearly always is - usually someone of the calibre of Mastroianni, Tognazzi, Sordi or Gassman), the characters around him are just as important. The protagonist is seldom left alone, he is always together with other characters. Sometimes there is a tendency to be ironic about Monicelli's desire to 'build up a picture', to create group-scenes, but it is nevertheless true that within the group portrait there is movement and animation, there are strong presences, a sort of chain of solidarity which links the characters together.

Age

Mario Monicelli - only seemingly a cynic, a native of Viareggio, and an old man. He is the only person in the film world, not only in Italy, of whom we are in awe. So much so that our working with him involves a shadow of dishonesty because we always accept his word and we never oppose him as much as we should. And yet we have known him for thirty years, he is not imposing, nor is he mythical - he does not ooze culture, and he does not have the icy haughtiness of a great surgeon or of a French director - he is not infallible because he too makes stupid mistakes. But anyway, for who knows what mysterious reason, we feel in awe before a person who goes around with a woollen cap down to his ears, and who invents maxims about life such as 'Life is a toy' (recently he has modernised this to 'Life is a brochure'). A person who when he meets people at funerals, especially if they are famous, very old, and in poor health, expresses his great surprise at seeing them alive, and says 'So it wasn't your funeral, then!', sometimes even adding 'Oh well, maybe next time'.

Leo Benvenuti and Piero De Bernardi

‘La più grande sicurezza in se stessi è quella di chi, avendone avuta dalla natura poco o punta, se n’è fatta una propria a suo piacimento e misura’. Così Filippo Pananti, ironico illuminista toscano dell’inizio del secolo scorso. Si direbbe che abbia conosciuto da vicino Mario Monicelli, il quale, però, non è vecchio a tal punto. Tuttavia anche all’età Mario dà il suo piacimento e misura, forse perché deve aver sentito dire che è propriamente dei grandi conservare per sempre la propria infanzia (Socrate, Mozart, Einstein).

Altre perfidie su di lui, per dargli il saluto in occasione di questo ‘omaggio’, non vengono alla mente. Vengono invece i suoi notevoli pregi, dei quali si è restii a parlare poiché anche noi abbiamo il nostro sussiego che nasce, come il suo, da quell’infatia, al fine enfatica, dei ‘duri anni della nostra prima gioventù’, dal culto del realismo più brusco, neo o vetero, e infine dalla rigorosa osservanza dell’ironia a tutti i costi, che è un obbligo davvero assai duro, come andare alla messa tutte le mattine alle sei, anche d’inverno. Si è restii circa i pregi di Mario, si diceva; ma se l’evento proprio lo impone vediamo di metterli in fila. Egli ama la musica classica, il fondo del suo spirito ospita una serietà, un impegno (politico e culturale si diceva tempo fa, diciamolo ancora) e una certa malinconia che alleggeriscono notevolmente la massiccia spensieratezza cui lo costringe il suo mestiere. Sport praticato: tiro alla fune.

Furio Scarpelli

In the words of Filippo Pananti, an ironic nineteenth-century illuminist, «The greatest self-confidence belongs to the man who does not, by nature, possess the quality in abundance, but has created it alone and to his own liking». It almost seems that the writer might have been a close acquaintance of Mario Monicelli; Monicelli, however, is not quite that old. However, he has also recreated his age according to his own liking, as if he had heard it said that the ability to maintain one’s youthfulness is a quality which belongs to the great (Socrates, Mozart, Einstein). No other perfidious observations which might serve to greet him on the occasion of this meeting come to mind. His considerable virtues, however, come immediately to mind. We are reluctant to speak of these because we, too, are blessed with the haughtiness which is born, like his, from the emphatic of the ‘hard years of our early youth’, from the cult of the brusque realism, new or old, and from the rigorous observance of irony at all costs - rather a demanding duty, like going to mass every morning at six o’clock, even in winter. So, as I said, we are rather reluctant to speak about Mario’s virtues; but if the occasion requires it then we can try to make a list of them. He loves classical music, in the depth of his spirit there is a seriousness, a commitment (political and cultural, as we used to say, and why not say so again?), and a certain melancholy, which considerably lighten the massive carefreeness that his work demands of him. Sport practised: tug-of-war.

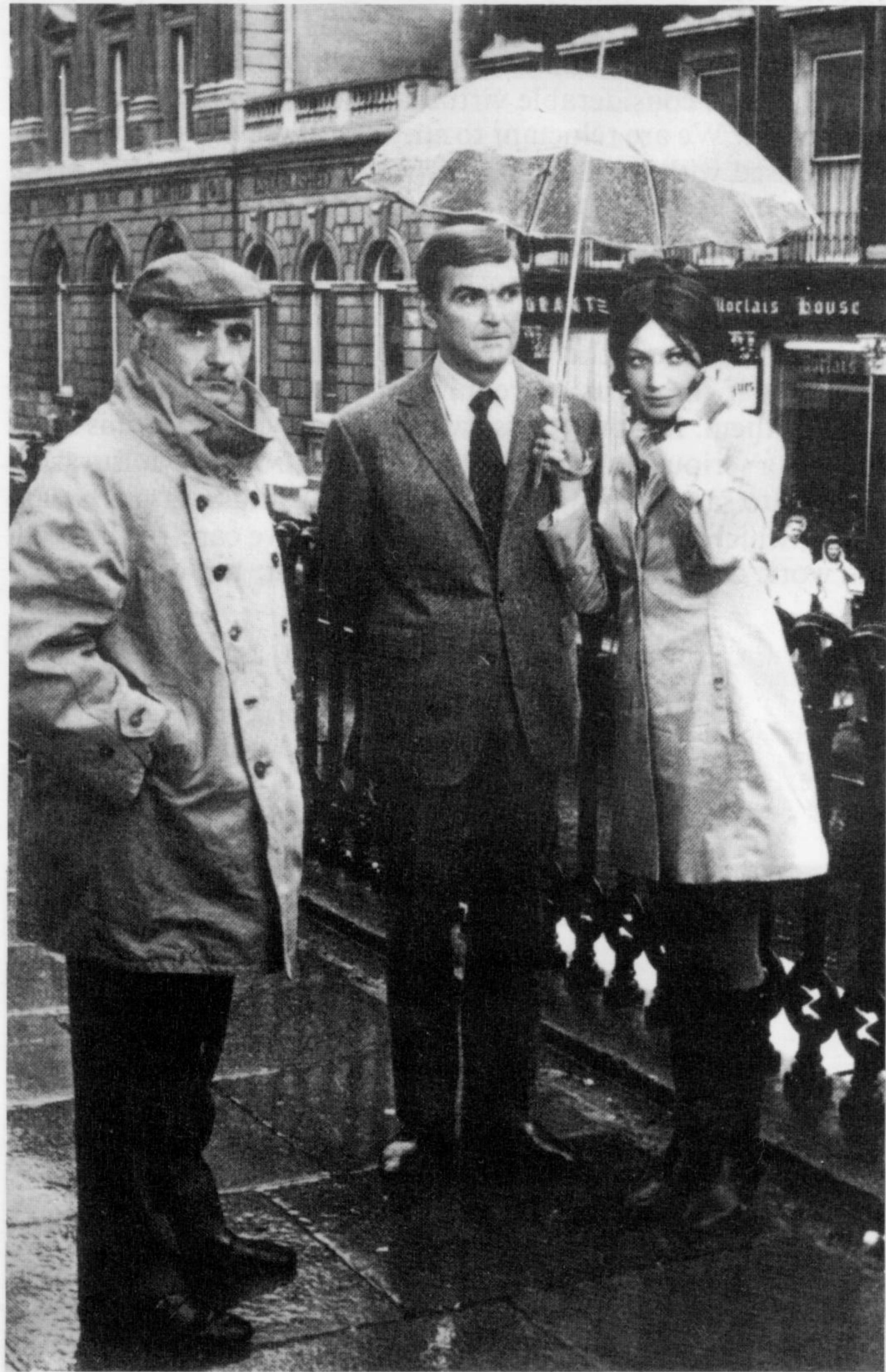
Furio Scarpelli



Amici miei (1975)

In prima fila fra gli artefici che portarono il cinema italiano dal fascismo e la retorica all'antifascismo e l'ironia c'è Mario Monicelli, grande condottiero dell'armata Brancaleone.

Suso Cecchi D'Amico



La ragazza con la pistola (1968)

Mario Monicelli is amongst the principal creators who led Italian cinema from Fascism and rhetoric to anti-Fascism and irony, the great leader of the Brancaleone Army.

Suso Cecchi D'Amico



L'armata Brancaleone (1966)

...i suoi produttori

Mario Monicelli: un mito. Sul piano oggettivo posso soltanto ripetere con gli altri che è uno dei grandi maestri tra i grandi del cinema italiano. Sul piano soggettivo, Mario è un caro amico: gli ho voluto e gli voglio molto bene. Tutti debbono qualcosa a Monicelli: dagli spettatori ai produttori, dagli attori a molti suoi stessi colleghi di regia. Io gli debbo, tra l'altro, tre momenti esaltanti della mia lunga vita produttiva, quelli legati a film memorabili quali *La grande guerra*, *Un borghese piccolo piccolo*, *Amici miei atto II*.

È giusto e bello che Rimini e il cinema europeo dedichino a Mario Monicelli questo strameritato 'omaggio'.

Luigi De Laurentiis

...his producers

Mario Monicelli is a sort of mythical figure. Objectively speaking, I can only repeat what others have said, that he is one of the great masters of Italian cinema. Subjectively speaking, Mario is a dear friend: I have been, and still am, extremely fond of him. Everyone owes something to Monicelli: from film-goers to producers, from actors to many of his fellow directors. Amongst other things, I owe to him three of the greatest achievements in my long career as a producer, the three memorable films *La grande guerra*, *Un borghese piccolo piccolo*, and *Amici miei atto II*.

It is right that Rimini and European cinema should dedicate this well-deserved homage to Mario Monicelli.

Luigi De Laurentiis

Maestri del cinema europeo/Masters of European cinema: Mario Monicelli

Ho conosciuto Monicelli nel febbraio dell'85, e mi ha subito ridato fiducia nel cinema. È molto onesto nei confronti di ciò che fa. Abbiamo legato perché quando si parla di un progetto o lo smonta completamente o se ci crede, ci crede fino in fondo e questo dà la forza di portare a termine progetti anche difficili.

In genere, io vado poco sui set. Quando abbiamo fatto *Speriamo che sia femmina*, a metà lavorazione Mario mi fa: «Guarda che tutte queste donne vogliono sapere chi è il produttore. Fai una cena». E così ho fatto, ma mi è sembrato che non importasse niente a nessuno ed è finito tutto là. Però mi è servito per rendermi conto che incredibile cast avevamo: una bomba semi innescata di cui Mario non si preoccupava minimamente. E non è successo niente.

Ci sono tante piccole cose che mi portano a voler bene a Monicelli. È il dominatore assoluto del set, sa tutto. È molto attaccato al suo lavoro e lo fa con grande amore.

Mario è il cinema. Mi ha ricreato una fiducia, mi ha ridato la spinta, la voglia di fare, soprattutto le cose impossibili.

Gianni Di Clemente

Mario Monicelli è parte integrante del grande cinema italiano e io mi auguro di fare come produttore in un prossimo futuro un film con lui. È fra i più grandi.

Goffredo Lombardo

I met Monicelli in February, 1985, and he immediately renewed my faith in the cinema. He is extremely honest in what he does. We formed a close relationship because in discussing a project he either takes it completely apart or he believes in it - he believes in it totally, and this allows even difficult projects to be brought successfully to a conclusion.

In general I hardly ever visit film-sets. When we made *Speriamo che sia femmina*, Mario came to me half way through the shooting and said 'All these women want to know who the producer is. Why don't you organize a dinner?'. And I did so, though it seemed that it didn't matter to anyone, and it went no further. But it was useful in that I came to realize what an incredible cast we had: an unexploded bomb which didn't worry Mario in the least. And nothing happened. There are lots of little things that make me fond of Monicelli. He is absolutely dominant on set, he is aware of everything. He is very attached to his work, which he carries out with devotion.

Mario is the cinema. He has given me new faith, and has renewed my enthusiasm and my desire to undertake projects, especially impossible projects.

Gianni Di Clemente

Mario Monicelli is an integral part of great Italian film-making and I hope to be able to produce a film with him in the near future. He is amongst the greatest.

Goffredo Lombardo

...i suoi attori



La grande guerra (1959)



I soliti ignoti (1958)

Monicelli è il regista a cui devo il cambio di direzione della mia carriera. Fu con *I soliti ignoti*, e lui lottò molto per impormi in un ruolo comico.

È uno dei tre registi con cui ho avuto la frequentazione più lunga, insieme a Scola e a Risi.

Con Mario mi sono sempre divertito sul set. È dotato di una grande ironia, lavora seriamente senza prendersi troppo sul serio. Appartiene alla scuola di raffinatezza antica dei Flaiano, dei Cardarelli... quel gruppo, che si incontrava nei caffè di via Veneto, caratterizzato da un grande senso dell'umorismo e dell'ironia. È un amico da cui ho imparato molte cose.

Monicelli è una persona ricca di contraddizioni, è brusco e allo stesso tempo dolcissimo e pieno di sentimento. Ha scelto la retorica del burbero, ma non respinge quelli che gli vogliono bene. È un uomo con cui ci si diverte; molto attento nel lavoro ma che pensa anche ad altre cose, alla realtà della vita che è, in fondo, più grande di quella del cinema.

Monicelli è uno dei pochissimi che frequentava il teatro negli anni '50, ed uno dei non moltissimi che lo frequenta tuttora, si vede nei suoi film, che lasciano trasparire sempre una radice teatrale - e questo me lo ha reso un compagno di viaggio più naturale.

Vittorio Gassman

Bello, sobrio, asciutto, rapido, arguto, 'tranchant', coagulante, essenziale, molto intelligente, dotato di grande ironia e colto senza ostentazione... Monicelli ha tutte le qualità che non ho e che vorrei avere.

È sfacciatamente il più giovane, un uomo che senza seguire le mode è sempre alla moda. Uno straordinario regista e grande cineasta che non ha i vezzi del cinematografaro e che ha diretto film che restano nella storia del cinema.

Gli bastano due ovi, da buon toscano, per passare una serata felice con gli amici.

Marcello Mastroianni



Brancaleone alle crociate (1970)

Monicelli is the director responsible for the change of direction in my career. It took place in *I soliti ignoti*, where he fought hard to make me take on a comic role.

He is one of the three directors I have worked with most often, together with Scola and Risi.

With Mario I always enjoy myself on set. He is blessed with a great sense of irony, he works seriously but doesn't take himself too seriously. He belongs to the refined school of Flaiano, of Cardarelli... the group that used to meet in the *caffés* of Via Veneto, and which was characterized by its great sense of humour and irony. He is a friend who has taught me many things.

Monicelli is full of contradictions, he can be brusque but also kind and full of feeling. He often assumes a surly manner, but does not turn away people who are fond of him. He is a man whose company is enjoyable; he is very careful in his work, but also thinks about other things, about the reality of life, which is essentially greater than the reality of the cinema.

Monicelli is one of the few people who used to go to the theatre in the Fifties, and is one of the not very many who go to the theatre now. - It is apparent from his films, whose roots are evidently in the theatre - and it has made him a natural travelling - companion for me.

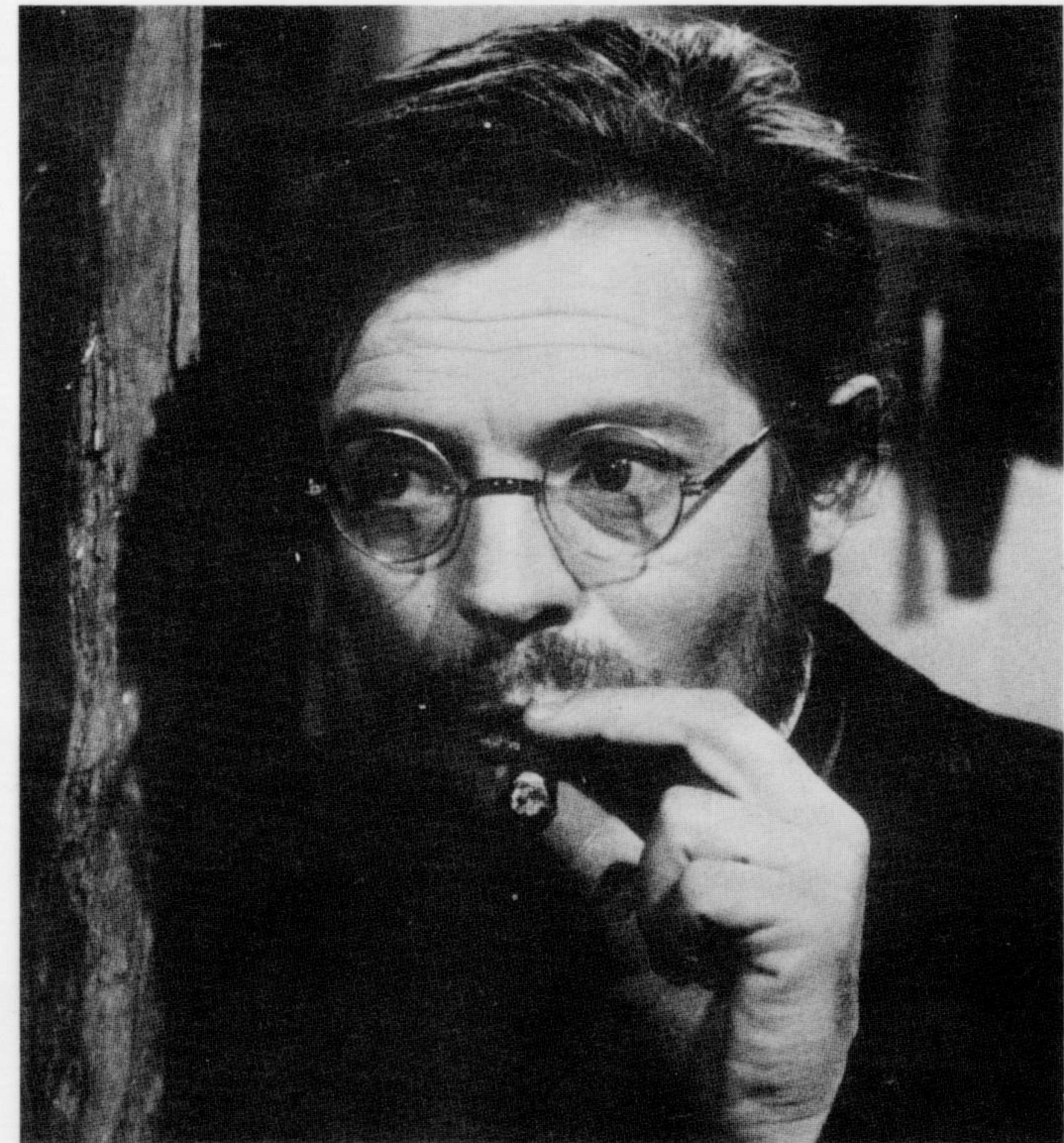
Vittorio Gassmann

Handsome, sober, lean, quick, witty, 'tranchant', coagulant, uncluttered, extremely intelligent, blessed with a great sense of irony, cultured, though not ostentatiously so...

He is shamelessly the youngest of us all, a man who, without following fashions, is always fashionable. An extraordinary director and a great film-maker who has none of the affected poses of film-people.

As all good Tuscans, a modest meal is all he needs to pass a happy evening in the company of friends.

Marcello Mastroianni



I compagni (1963)

Secondo me il film *Caro Michele* è stato molto sottovalutato. L'ho rivisto di recente alla televisione e trovo che sia un bel film, forse una delle cose più carine che ho fatto. E quindi devo moltissimo a Mario Monicelli

Ha una personalità un po' strana, è una sorta di 'burbero benefico', come mi piace chiamarlo, cinico ma simpaticissimo. È forse l'uomo più spiritoso che conosca. Ha un atteggiamento smitizzante che è molto giusto, a differenza dell'esagerazione che domina nel nostro cinema. È consapevole che in fondo fare cinema è un lavoro normalissimo e, con il suo spirito molto ironico, non è certo di quelli che pensano: 'se non viene bene mi ammazzo'.

Con lui mi sono sentita molto libera. Non è uno che costringe gli attori a recitare seguendo una sua interpretazione, ma allo stesso tempo sa essere un bravo burattinaio e ci dice, con grande ironia, ‘datemi i fili’.

Un'altra cosa che mi ha sorpreso del suo modo di lavorare è che, a differenza dei dodici, ventiquattro, a volte perfino cinquantadue ciak ai quali ci hanno abituato altri registi, Mario non fa niente di più del necessario e molte volte mi sono trovata a casa già a metà pomeriggio.

Fa caso a sè perché ha una grande sicurezza e solidità. Sa quello che vuole e quello chiede. Il resto è superfluo.

Monicelli è una persona estremamente spiritosa e simpatica anche fuori dal set. È così spiritoso e ironico che è un grande piacere lavorare con lui.

Mariangela Melato



Caro Michele (1976)

In my opinion the film *Caro Michele* was not given the praise it deserved. Recently I saw it again on television, and I think it is a very good film, perhaps one of the best things I've done. And so I owe a lot to Mario Monicelli.

And so I owe a lot to Mario Monicelli. He is a rather strange character, a sort of 'tough diamond', as I like to call him, cynical but very nice. He is perhaps the wittiest person I have ever met. He has the right degree of understatement, unlike the exaggerated manners which are predominant in the world of film-making. He is aware that making films is basically a very ordinary job, and, with his refined spirit of irony, he is certainly not the sort of person who thinks 'if it doesn't turn out right I'll kill myself!'

With him I felt very free. He is not the sort who forces actors to act parts the way he sees them, but at the same time he can be a puppet-master, telling us ironically to 'give him the strings'. Another thing which surprised me about his way of working is that, unlike the directors who insist on twelve, twenty-four, or sometimes even fifty-two re-takes, Mario does no more than is necessary, and I was often back home half way through the afternoon.

He is unique because he gives a sense of security and solidity. He knows what he wants and that is what he asks for. Everything else is superfluous.

Monicelli is an extremely nice, witty person - off set as well as on set. He is so witty and ironic that it is a great pleasure to work with him.

Mariangela Melato

Una grande amicizia e una reciproca stima sono il risultato dell'incontro fra me e Mario Monicelli, avvenuto oltre quarant'anni fa. Se dovessi raccontare tutto ciò che abbiamo fatto insieme e quanto ci siano divertiti, dovrei scrivere un libro di aneddoti e di scherzi. Ma, dovendo limitarmi a poche righe, ricorderò i nostri rapporti di lavoro, dal quasi inedito *Totò e i re di Roma*, che Mario diresse in coppia con un altro grande amico, Steno, e poi *La grande guerra*, *Un eroe dei nostri tempi*, *Il marchese del Grillo* e *Un borghese piccolo piccolo*. Pur essendo tutti film di grande impegno, il comportamento di Monicelli nel corso delle riprese è stato sì quello di un serio professionista di buona cultura, ma anche quello di chi sa vedere le cose con un grande senso di ironia e non rinuncia mai alla battuta.

Ecco ciò che mi accomuna a Monicelli in tanti anni di amicizia. Il gusto di divertirsi e di far divertire. Questo in sintesi è ciò che posso dire di Mario Monicelli come uomo e come cineasta. Piacevole e indispensabile. Anche perché all'orizzonte del cinema italiano non vedo spuntare altri come lui. Auguri, Mario, e ancora cento di questi giorni. Dal tuo amico.

Alberto Sordi

A great friendship and mutual respect grew out of my first meeting with Mario Monicelli, which took place over forty years ago. I would like to write a whole book of anecdotes and jokes in order to recount all the things we have done and enjoyed together. But since I have to make do with just a few lines, I will start with our professional relationship, from the rarely-seen *Totò e i re di Roma* (Totò and the Kings of Rome), which Mario directed together with another great friend, Steno, to *La grande guerra* (The Great War), *Un eroe dei nostri tempi* (A Hero of Our Times), *Il marchese del Grillo* and *Un borghese piccolo piccolo*. These were all films of great commitment, and Monicelli's attitude during shooting was that of a serious and cultured professional, though he always saw things with a great sense of irony and would never miss the chance for a witty comment. This is what has united me to Monicelli through our many years of friendship. The desire to enjoy himself and make other people enjoy themselves. This, briefly, is what I would say about Mario Monicelli as a man and as a film-makers. He is pleasant and indispensable. Especially because it seems to me that nobody like him is emerging on the horizon of Italian cinema. Best wishes, Mario, and may you go on for a long while yet. From your friend.

Alberto Sordi



Un borghese piccolo piccolo (1977)



La grande guerra (1959)

Con Mario Monicelli ogni volta che ci apprestiamo a fare un film insieme, l'ultima cosa di cui si parla è del film stesso. Il progetto è soprattutto qualcosa di carattere gastronomico, culinario. Siamo contenti di lavorare in un determinato luogo perché ci permette di girare per ristoranti e trattorie. Quando giravamo in Toscana siamo stati complici in una specie di concorso dell'olio e dei fagioli toscani: in ogni ristorante chiedevamo una bottiglia di olio e un sacchetto di fagioli, sperando di riceverli in omaggio, ma poi li trovavamo regolarmente nel conto.

Anche le riprese di *Bertoldo...* nel Veneto sono state pretesto di visite gastronomiche.

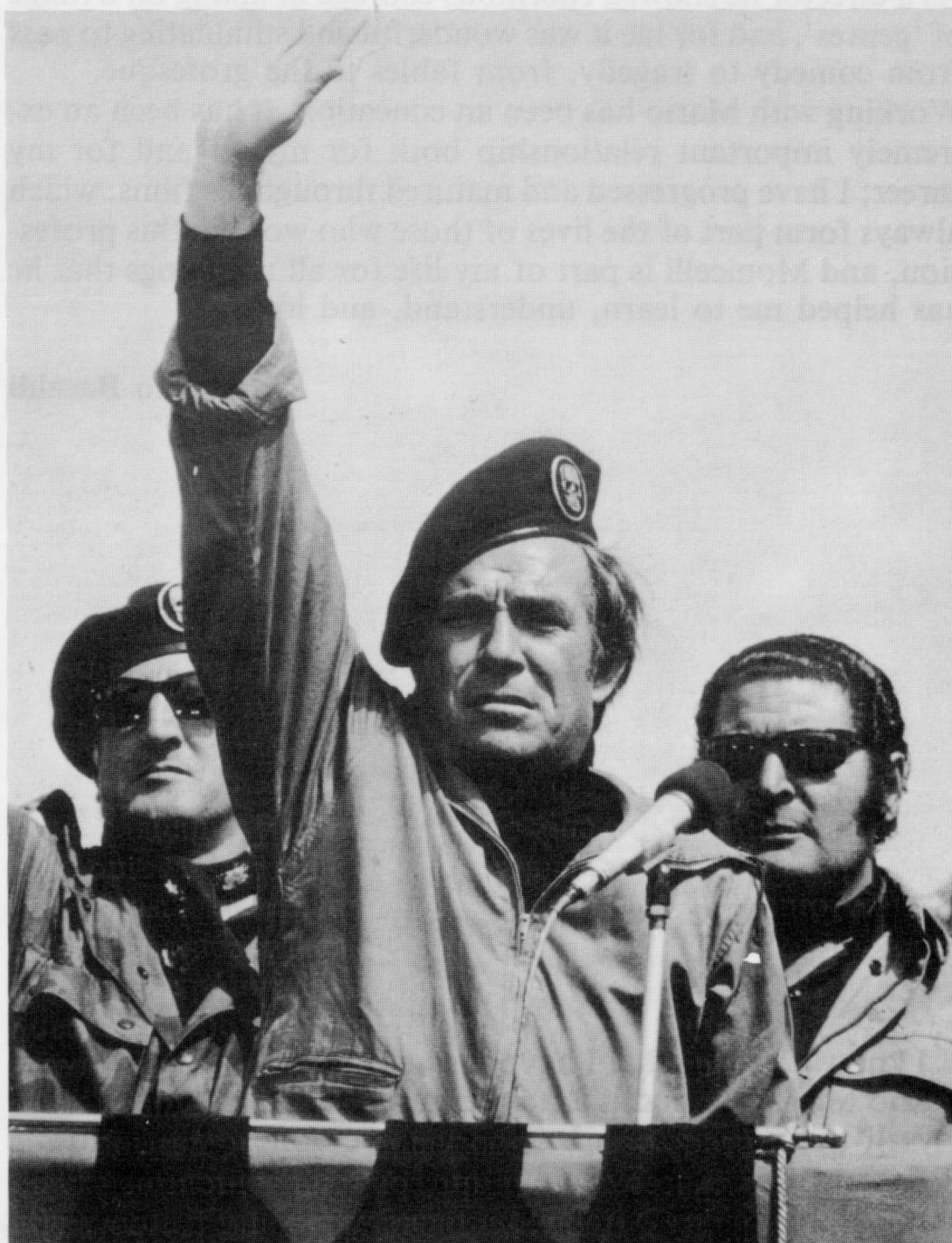
Every time Mario Monicelli and I are preparing to make a film together, the last thing we talk about is the film itself. The project has a predominantly gastronomic, or culinary character. We are happy to work in a particular place because it allows us to make a tour of local restaurants. When we were shooting in Tuscany, we were partners in a sort of competition involving olive oil and Tuscan beans: in each restaurant we would ask for a bottle of olive oil and a bag of beans, hoping to get them free, but we would always find them included in the bill. The shooting of scenes for *Bertoldo...* in Veneto was also a pretext for gastronomic visits.

Mario was also a member of a dining-club which met at my

Mario è stato anche membro di un cenacolo che si è tenuto da me per molti anni, denominato in modo scaramantico 'L'ultima cena' e composto da dodici apostoli e da un messia, ovvero il cuoco: io. Ogni apostolo aveva il suo nome, Monicelli era Giuda, non diceva niente o parlava bene di un piatto a tavola salvo poi parlarne male e criticarlo. Alla fine di ogni cena veniva dato un voto e nove volte su dieci venivo crocifisso!

Monicelli è un grande amico e complice per quanto riguarda il privato, ma non appena si passa a lavorare si trasforma e diventa autoritario e padrone assoluto del campo. L'attore è nelle sue mani, ma ci si mette volentieri perché Mario sa esattamente quello che vuole. Esige la massima puntualità perché inizia a girare prestissimo il mattino per finire presto e mandarci a casa prima.

Ugo Tognazzi



Vogliamo i colonnelli (1973)

...i suoi scenografi

Con Mario Monicelli ho avuto una storia d'amore e alcuni figli. Il più grande si chiama *La grande guerra*. Il secondo è un episodio di *Alta infedeltà*. I successivi sono *I compagni*, *Casanova 70*, *Brancaleone* e *La mortadella*. Io sono il padre e... solo la madre è certa. Una famiglia numerosa, contenta e felice, poi ad un tratto, come capita spesso a Monicelli e a me, questo amore è finito. Di chi è la colpa?

Io non lo so. Lui dice che è mia e io lo credo. Peccato. Chissà quanti bei figli si potevano ancora fare! Adesso, malgrado siamo ancora 'giovanissimi', e sempre presi d'amore per il cinema, accendo una candela al santissimo Lumière, perché ci faccia di nuovo incontrare.

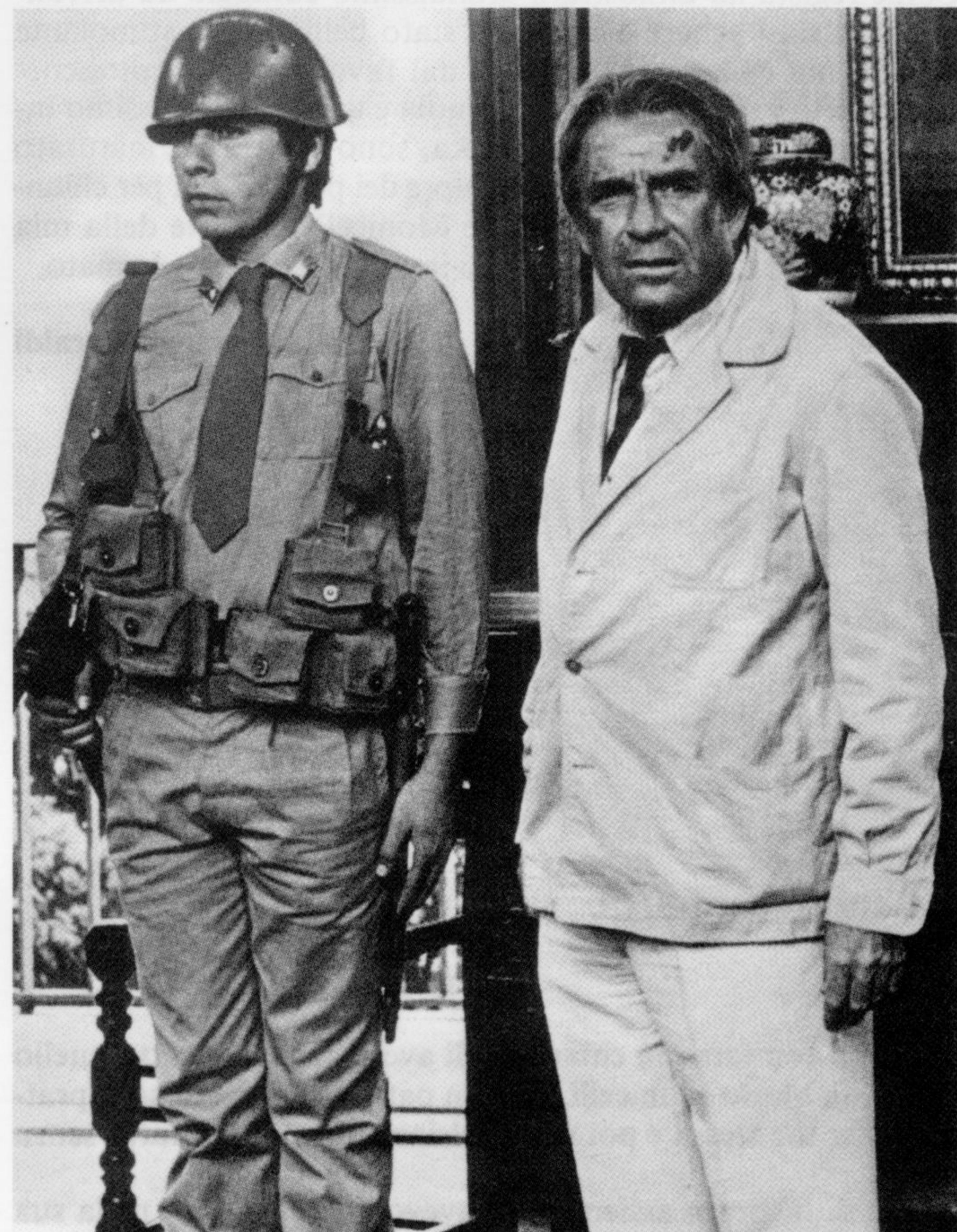
Con affetto.

Mario Garbuglia

house for many years, and which was called, for superstitious reasons, 'The Last Supper'; it was composed of twelve apostles and a messiah, or rather the cook - myself. Each apostle had his own name, Monicelli was Judas; he would say nothing, or would praise a dish during the meal, only to criticize it later. At the end of each meal judgement would be passed, and nine times out of ten I would be crucified!

Monicelli is a great friend and accomplice as far as private affairs are concerned, but as soon as work is involved he is transformed, becoming authoritarian, in absolute control of everything. The actor is in his hands, a position he accepts willingly because Mario knows exactly what he wants. He insists on strict punctuality because he begins shooting very early in the morning in order to finish and send us home early.

Ugo Tognazzi



Vogliamo i colonnelli (1973)

...his art directors

With Mario Monicelli I have had a love affair and several children. The oldest is called *La grande guerra*. The second is an episode from *Alta infedeltà*. The others are *I compagni*, *Casanova 70*, *Brancaleone*, and *La mortadella*. I am their father and... only their mother is sure. It was a large family, happy and contented, and then, suddenly, as often happens to both Monicelli and myself, the affair came to an end. Whose fault was it?

I don't know. He says it was my fault and I believe him. It's a pity. Who knows how many more beautiful children we could have had together! Now, despite the fact that we are still 'very young' and still in love with the cinema, I will light a candle to saint Lumière so that he may make us meet again.

Affectionately....

Mario Garbuglia

Quindici anni e quattordici film con Mario Monicelli sono quasi una vita, professionalmente e umanamente il rapporto migliore della mia carriera.

Cominciai con *Vogliamo i colonnelli* nel '72, intimorito dal suo nome e da quello che aveva fatto, mai pensando che proprio con lui avrei avuto quella collaborazione ideale che ogni scenografo spera di avere.

Io ero giovane ed ero nessuno, restai stupefatto dall'autentica attenzione che Monicelli prestava alle mie opinioni, e non solo professionali, sulle sceneggiature scritte da lui stesso con i nomi più prestigiosi del cinema italiano da Age-Scarpelli a Benvenuti-De Bernardi, Suso D'Amico, Cerami e tanti altri ancora.

E così è stato sempre e sempre mi sono sentito coinvolto in prima persona in ogni film fatto assieme e sono stati, bisogna sottolinearlo, film diversissimi fra di loro.

Come regista ha dimostrato grandissimo coraggio ad affrontare qualsiasi genere e per me è stato bellissimo e stimolante passare dal comico al tragico o dal favolistico al grottesco. Con Mario è stata una grande scuola e un importantissimo incontro per me e per la mia carriera, sono cresciuto e maturato attraverso i suoi film che sono sempre dei pezzi di vita per chiunque faccia questa professione, e Monicelli fa parte della mia vita per tutto quello che da lui ho imparato, capito ed amato.

Lorenzo Baraldi

Fifteen years and fourteen films together with Mario Monicelli - almost a lifetime - professionally and personally the best relationship of my career. I began with *Vogliamo i colonnelli* in 1972, frightened by his name and by everything he had done, not thinking for a moment that with him of all people I would establish the ideal collaboration that every set designer hopes for.

I was young and completely unknown, and I was astounded by the genuine attention that Monicelli gave to my opinions, and not only professional opinions, on the screenplays he wrote with the most prestigious names in Italian cinema, from Age-Scarpelli to Benvenuti-De Bernardi, Suso D'Amico, Cerami and many others.

It was always like this and I always felt personally involved in every film we made together, and, it has to be underlined, the films were all very different.

As a director he showed enormous courage in taking on a range of 'genres', and for me it was wonderful and stimulating to pass from comedy to tragedy, from fables to the grotesque.

Working with Mario has been an education, it has been an extremely important relationship both for myself and for my career; I have progressed and matured through his films, which always form part of the lives of those who work in this profession, and Monicelli is part of my life for all the things that he has helped me to learn, understand, and love.

Lorenzo Baraldi

...i suoi costumisti

Io so con estrema chiarezza di avere imparato tutto quello che so da Mario Monicelli, ed è un patrimonio prezioso soprattutto per me stessa e poi per qualsiasi altro lavoro fatto senza di lui.

Prima di lavorare assieme non avevo ancora capito nella sua complessità cosa volesse dire 'fare cinema', con lui ho compreso questa invisibile perfetta geometria dalla preparazione al girato, ho imparato quanto la fantasia e la creatività abbiano bisogno di logica e coerenza per essere valide.

Monicelli sa esattamente quello che vuole molto prima di girare e con poche ma precise indicazioni mette i collaboratori in grado di concretizzare le sue esigenze, ma anche nella impossibilità di bluffare.

È una di quelle rare persone dotate di naturale autorità, non se la deve inventare urlando o creando tensioni e nervosismi sul set come purtroppo succede con altri registi.

Ha il coraggio di usare persone nuove, di inventarle come nel mio caso, e sempre ha dimostrato quell'entusiasmo e quella curiosità che sono prerogativa della vera giovinezza.

Scrivere non è esattamente il mio forte e soprattutto esprimere in poche righe una testimonianza di lavoro, sono ancora tante le cose che vorrei saper dire e spero solo che tra le righe si senta anche la mia sincera gratitudine.

Gianna Gissi

...his costume designers

I know perfectly that I have learned everything I know from Mario Monicelli, and it is a precious inheritance above all for myself and also for work which I have done without him. Before working with him I had not understood what 'filmmaking', in its deepest sense, meant; with him I have been able to appreciate the invisible, perfect geometry from preparation to shooting, I have learned how much imagination and creativity require logic and consistency in order to be valid.

Monicelli knows exactly what he wants long before he begins shooting, and through very few, though precise, indications, he enables the people who work with him to carry out his requirements, and makes it impossible for them to bluff their way through.

He is one of those rare people gifted with natural authority - he doesn't need to impose false authority by screaming or by creating tensions and nervousness on set as happens, unfortunately with other directors.

He is brave enough to use new people, and to find a role for them, as in my case, and has always demonstrated the enthusiasm and the curiosity which are the prerogative of genuine youthfulness.

Writing is not exactly my forte, especially when expressing in a few words the nature of a working relationship - there are still many things that I would like to know how to say, and I hope that my sincere gratitude can be read between the lines.

Gianna Gissi

...i suoi direttori della fotografia



I soliti ignoti (1958)

Monicelli è alto, bello, giovane e anche intelligente qualche volta... Ho un ricordo meraviglioso dei due film girati con lui, *La grande guerra* e *I compagni*. Fare un film insieme è come viaggiare nello Shuttle. Si sta insieme sempre, non solo nei momenti di lavoro. A volte può diventare una cosa complicata. Con Monicelli è andato tutto meravigliosamente bene, comprese le cene, i primi e le colazioni (a parte i 'cestini', che sono sempre un po' schifosi)... E anche i risultati - i film sono lì a dimostrarlo - sono stati ottimi. Per *La grande guerra* abbiamo lavorato molto sui ritagli di giornale e le fotografie per restituire il clima realistico dell'epoca, mentre per *I compagni*, essendo una storia più lontana nel tempo e nella memoria, abbiamo ricostruito un'atmosfera raddolcita e inbellita dal ricordo.

Sul lavoro Monicelli è molto concreto, cosa molto importante nel cinema perché fa risparmiare un sacco di tempo. È uno che non si tira indietro, che partecipa anche fisicamente, proprio con le sue mani, a costruire il film. Quando giravamo *La grande guerra* era anche lui in prima linea, se c'era bisogno, a scavare le buche e a tirare secchiate d'acqua per bagnare gli attori nelle scene di pioggia...

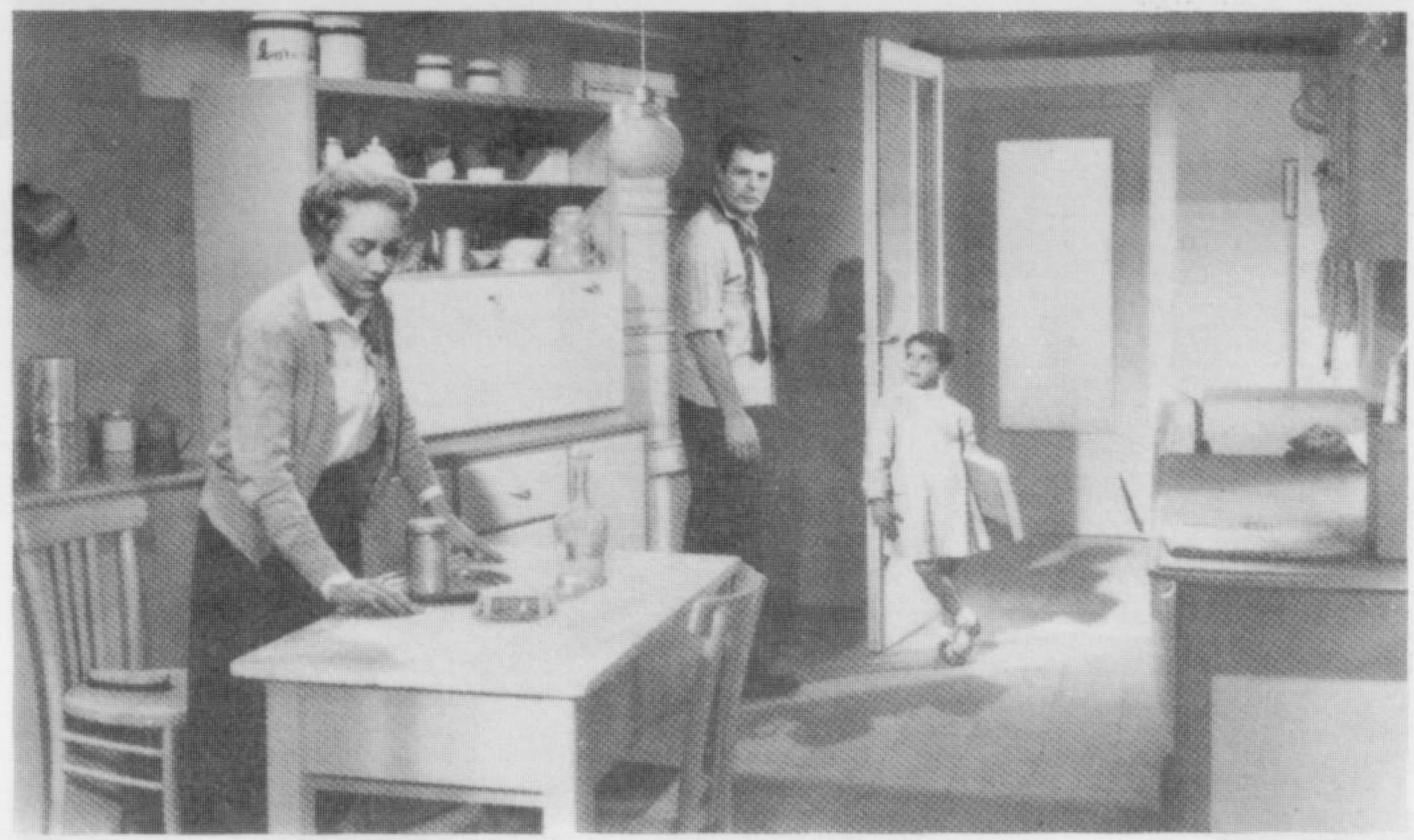
Ho un solo rammarico: non aver più avuto occasione di lavorare ancora con lui.

Giuseppe Rotunno



Il medico e lo stregone (1957)

...his cinematographers



Padri e figli (1957)

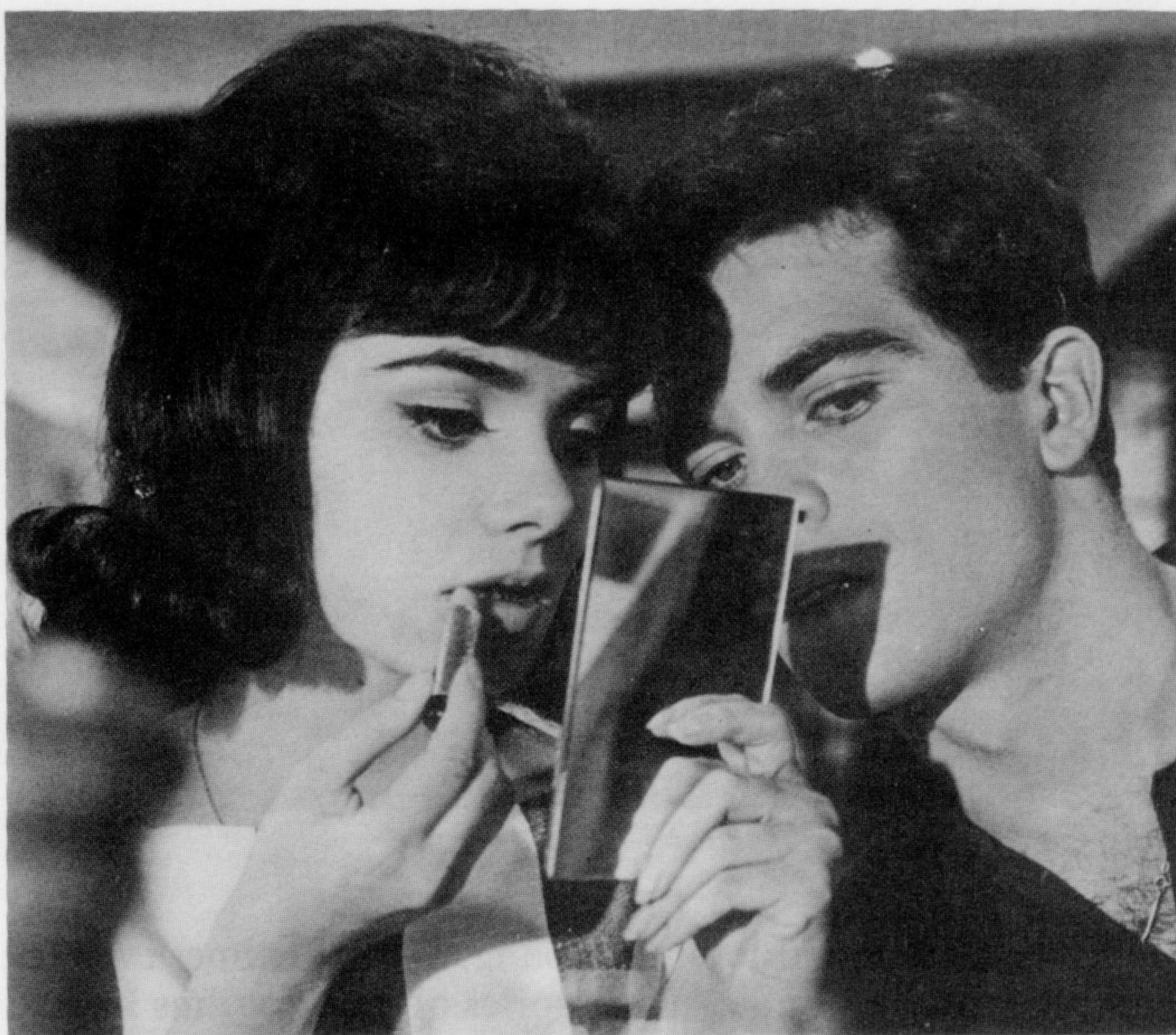
Monicelli is tall, good-looking, young, and sometimes even intelligent... I have wonderful memories of the two films I made with him, *La grande guerra* and *I compagni*. Making a film together is like travelling in a Shuttle. You are always together, not only during hours of work. At times it can become extremely complicated. With Monicelli it all went wonderfully well, including dinners first courses and breakfasts (apart from the 'packed lunches', which are always a bit disgusting). And also the results - the films exist to prove it - were excellent. For *La grande guerra* we worked a lot with newspaper clippings and photographs to create a realistic feeling of the period, whilst for *I compagni*, a story which was further removed in time and in the memory, we created an atmosphere that was sweetened and made beautiful through remembrance. In his work Monicelli is very concrete, which is very important in film-making because it helps save a lot of time. He never draws back, but participates almost physically, as if building the film with his own hands. When we were making *La grande guerra* he too would be in the front line if it was necessary, digging holes and throwing buckets of water to soak the actors during rainy scenes...

I have only one regret: that I have not had the opportunity to work with him again.

Giuseppe Rotunno



Donatella (1956)



Boccaccio '70 (1962)

...i suoi musicisti

Mi ricordo bene la prima volta che ho incontrato Mario Monicelli. Mi aveva telefonato per offrirmi di lavorare con lui. Mi ricordo bene soprattutto i pregiudizi con i quali mi sono accostato a lui. Fino ad allora io avevo fatto praticamente solo film cosiddetti d'autore, e mi portavo dietro quella diffidenza un po' spocchiosa dell'intellettuale che si accosta al cinema commerciale. Ero ovviamente anche molto entusiasta ed attratto dall'idea di entrare in una bottega che tanti frutti saporiti aveva già dato. Ma, tornando alla spocchia di cui sopra, grande e quotidiana fu poi la mia sorpresa nello scoprire quanto io avevo da imparare giorno per giorno lavorando a fianco di un artigiano di tale statura (uso termine artigiano perché immagino gli sia caro e gradito).

È vero, ho imparato molto da lui e non solo in termini di arte cinematografica, ma nei termini più vasti di quell'Umanesimo Culturale che Mario Monicelli incarna ben nascondendolo dietro la facciata di burbero cinico che cautamente lo protegge dalle emozioni a buon mercato. Scoprovi quello che chiunque l'ha frequentato da vicino, di lui ben conosce: l'intelligenza sorniona e mai esibita, la cultura vissuta e mai salottiera, le radici sul passato ben piantate e mai nostalgiche, l'aristocrazia culturale mai snobbistica, l'arguzia di spirito diretta e mai ricerchata, e (non sembra un dettaglio perché non lo è) un grande, piacevole rispetto per la lingua italiana. Potrei seguitare, ma mi fermo qui anche in omaggio a quel bel senso della sobrietà e diffidenza per il superlativo, che ho imparato da Mario Monicelli.

Nicola Piovani



Casanova '70 (1965)

...his composers

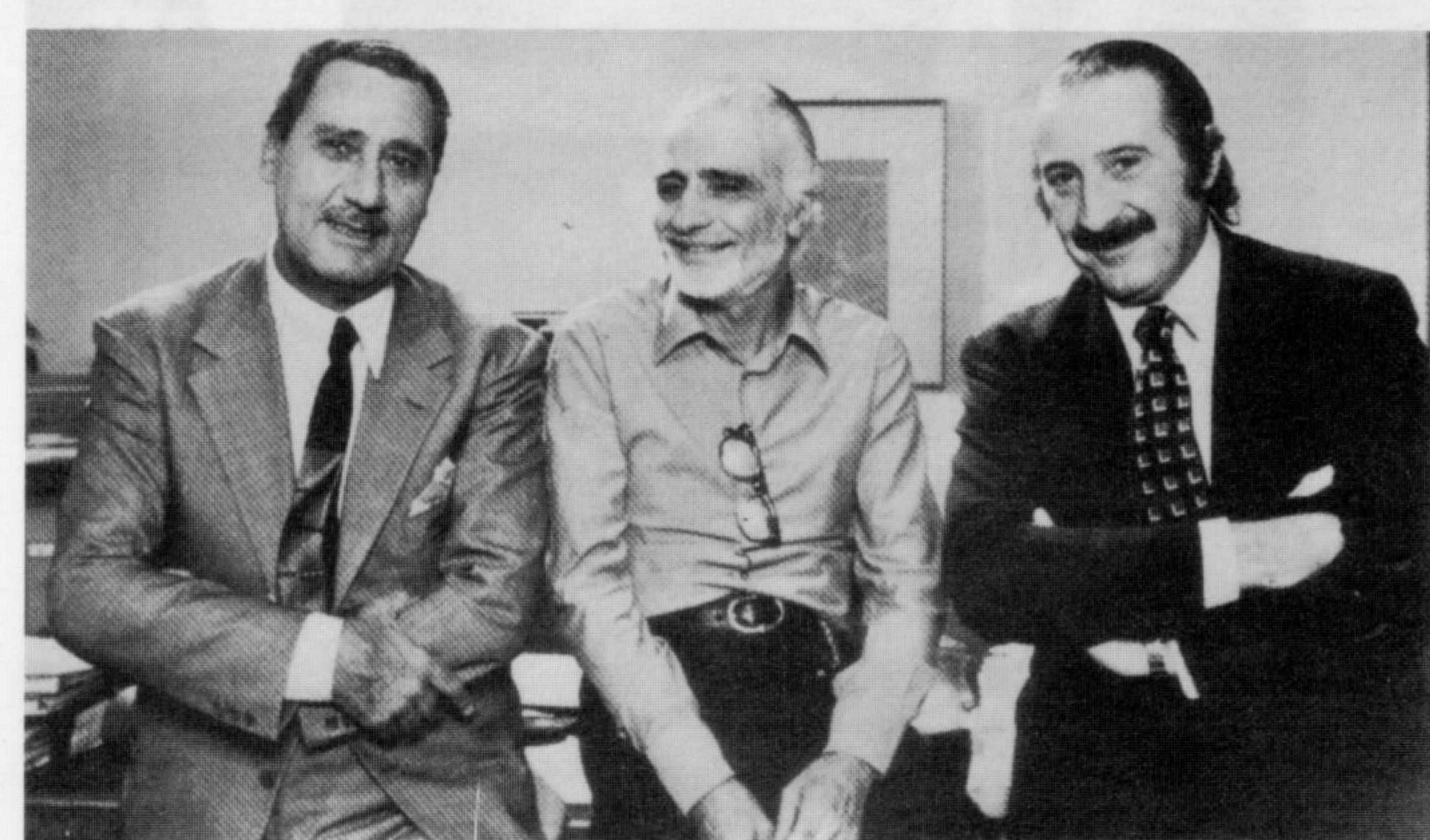
I remember well the first time I met Mario Monicelli. He had telephoned offering me to work with him. I remember particularly well the preconceptions with which I approached him. Until then I had only made so-called 'films d'auteur', and I was guilty of the rather arrogant diffidence of the intellectual who approaches commercial cinema. Of course I was also enthusiastic and attracted by the idea of entering an environment which had already produced so many fine fruits. But, to go back to the arrogance I mentioned above, it was an enormous and continuous surprise when I discovered day by day how much I could learn from working with an artisan of such stature (I use the term 'artisan' because I imagine that it is dear to him and will be appreciated).

It is true, I have learned a lot from him, not only in terms of cinematic art, but also in the wider terms of the cultural Humanism which Mario Monicelli embodies, hidden behind the facade of surly cynicism which cautiously protects him from cheap emotions. I discovered what everyone who has been closely connected with him knows: his sly intelligence, which is never put on exhibition; his genuine culture, which is not merely drawing-room culture; his roots in the past, deeply-planted but never nostalgic; his cultural aristocracy, which is never snobbish; his great wit, always direct and never obscure; and (this may seem unimportant, though in fact it is not) his great respect for the Italian language. I could go on, but I will stop here - as a homage to the fine sense of sobriety and the diffidence towards the use of superlatives that I have learnt from Mario Monicelli.

Nicola Piovani



Padri e figli (1957)



Sul set di Un borghese piccolo piccolo (1977)

Per quel che concerne l'applicazione della musica al film, Monicelli è indubbiamente dotato di uno spirito particolarmente acuto. Lavorare con lui è piacevole e nello stesso tempo impegnativo, perché è uno che esige molto. Come sempre, lavorare con i bravi registi è relativamente difficile a causa delle loro esigenze, ma è facile perché ti danno delle indicazioni precise; mentre invece quando lavori con registi mediocri, che pretendono chissà cosa ma non hanno le idee chiare, rischi di finire fuori strada.

Monicelli è piuttosto parco nell'uso musica. La mette solo dove ce n'è veramente bisogno e io sono d'accordo con lui: la musica non deve soffocare il film, non deve disturbare il parlato. Monicelli, secondo me, ha trovato la giusta misura. E non è facile. Anche per quanto riguarda la musica, la commedia è un genere più difficile degli altri. Monicelli è un uomo che ha sensibilità, cultura musicale, ma anche molto buon senso. E poi è un uomo sempre in evoluzione: anche per il commento musicale, gli piace cambiare, tentare nuove vie. Non si ferma mai.

Carlo Rustichelli

...i suoi «aiuti»

Su *Un borghese piccolo piccolo* ero segretario di edizione. Questo lavoro mi consentiva di seguire da vicino la direzione e la recitazione degli attori. Ben presto mi accorsi che c'era un sostanziale contrasto fra la volontà di Monicelli di raccontare un certo tipo di nazismo latente nella piccola borghesia, e l'orientamento dell'attore protagonista. Sordi infatti condivideva visceralmente la vendetta personale, da 'giustiziere della notte', del personaggio che interpretava e, da grandissimo attore qual è, s'ingegnava di prestargli tutti quei piccoli artifici che gli procurassero presso il pubblico una simpatia e una complicità tali da giustificare, se non condividere, l'omicidio che lui compiva.

Mi sembrò che quest'attitudine di Sordi compromettesse seriamente la buona riuscita di quella coraggiosa operazione 'illuminista' che Amidei e Monicelli avevano progettato con straordinario tempismo (si era alla vigilia degli 'anni di piombo'). Così ne parlai a Monicelli. Con mia sorpresa, lui non mostrò molto allarme ma, anzi, un moderato ottimismo.

Solo al montaggio compresi le ragioni della sua prudenza. Per gran parte del film furono montate solo le sequenze riprese dalla 'seconda macchina', i campi medi e lunghi. Con questa scelta 'strategica', Monicelli aveva evitato uno scontro con l'attore, che avrebbe potuto demotivarlo e indebolire l'adesione, l'identificazione nel personaggio, e insieme aveva neutralizzato tutte le geniali moine di Sordi, prendendo le distanze dai personaggi, estraniandosene ed estraniandone il pubblico, che così non era portato a simpatizzare per il protagonista, ma veniva chiamato a giudicare le idee, il comportamento, 'i fatti' dei personaggi del film.

Francesco Laudadio

Avevo diciassette anni e mio padre, Steno, mi accompagnò negli uffici della Vides di Franco Cristaldi per farmi prendere come assistente da Mario Monicelli. Per me Monicelli era come un idolo, il regista che io amavo di più, apprezzato sia dalla critica che dal pubblico.

Potere lavorare con lui era il massimo delle mie aspirazioni. Mario incuteva rispetto e ben presto sul set mi accorsi che molti ne erano semplicemente terrorizzati. Esigente, nervoso a volte anche ingiusto, cinico, sprezzante con attori e produttori: era

As far as the use of music in film is concerned, Monicelli is undoubtedly blessed with particularly acute sense. Working with him is a great pleasure, but at the same time it is very demanding, because he requires a great deal from you. As always, working with good directors is relatively difficult because of their demands, but easy because they give you precise instructions. Working with mediocre directors, on the other hand, you run the risk of going off course because they expect who knows what, though their ideas are not at all clear.

Monicelli is rather sparing in his use of music. He includes music only where it is really necessary, and I tend to agree with him: the music should not suffocate the film and should not drown the dialogue. Monicelli, in my opinion, has found the right balance. And that is not an easy task. Comedy is more difficult than other forms as far as music is concerned (as it is for other areas, too). Monicelli is a man of sensitivity, of considerable musical culture, and also of common sense. And he is always evolving: in his use of music, too, he likes to change, to try new paths. He never stops in one place.

Carlo Rustichelli

...his assistants

For *Un borghese piccolo piccolo* I worked as production assistant. The job allowed me to follow at first hand both the direction and the acting. I soon noticed that there was a substantial disparity between Monicelli's intention to bring out a certain type of Naziism latent in the petite bourgeoisie and the aims chosen by the principal actor. For Sordi identified strongly with the personal vendetta of the character he was playing, a sort of 'avenger of the night'; being the great actor he was, he adapted his interpretation to give the character all those cunning qualities which would win him sympathy and identification on the part of the audience, so that the audience might understand, if not share, the murder which he would commit.

It seemed to me that Sordi's attitude might seriously undermine the success of the courageous operation of 'enlightenment' that Monicelli and Amidei had planned with extraordinary timing (it was just prior to the 'anni di piombo'). So I spoke to Monicelli about the problem. To my surprise, he was not particularly alarmed; in fact he was moderately optimistic.

It was only at the cutting-stage that I understood the reasons behind his prudence. For a considerable proportion of the film only shots taken by 'camera number two', - medium and long distance - were used. Through this 'strategic' decision, Monicelli had been able to avoid a clash with the actor which might have discouraged him and weakened his identification with the character; at the same time he had neutralised Sordi's genial ingratiating moves, distancing himself from the characters, and estranging both himself and the audience from them. Thus the audience was not led to sympathize with the protagonist, but to judge the ideas, the behaviour, and the 'facts' of the characters in the film.

Francesco Laudadio

I was seventeen when my father, Steno, took me to the offices of Franco Cristaldi's Vides to get me taken on as assistant to Mario Monicelli. For me Monicelli was like an idol, the director I loved most, appreciated by both critics and audiences. To be able to work with him was my greatest ambition. Mario commanded respect and I soon realized that many people on set were literally terrified of him. He was demanding, nervous, sometimes even unfair, cynical, disdainful towards both actors and producers. He was the Director with a capital D, the real

il Regista con la 'erre' maiuscola, il vero realizzatore a cui tutto si deve: la riuscita o il fallimento.

In sette anni di collaborazione come aiuto regista, ho imparato da Monicelli tutto quello che ancora so, dopo sedici film da regista autonomo. Sono stati anni meravigliosi, di 'zingarate' attraverso continenti, attori, tavoli di ristoranti.

Ho imparato a conoscerlo e quel sentimento iniziale di timore si è trasformato ben presto in un affetto profondo. A volte mi ha fatto piangere con un suo rimprovero, altre volte mi ha reso felice con un suo elogio sempre a mezza bocca.

E così ho scoperto che dietro all'uomo terribile c'era un uomo timido, introverso e con un'enorme bagaglio di sensibilità.

Grazie Mario per avermi insegnato questo meraviglioso mestiere e per avermi insegnato a vivere.

Carlo Vanzina

creator responsible for everything: success or failure.

It's seven years of work as director's assistant, I learned from Monicelli everything that I know now, even after the sixteen films that I have directed myself. They were seven wonderful years, years of gypsy-like travels through continents... restaurant-tables, with different actors.

I got to know him better, and my initial reaction of fear quickly turned into deep affection. Sometimes he made me shed tears because of his reproaches, at other times he made me happy with a word of reluctant praise.

And thus I discovered that behind this terrible man lay a shy, sensitive introvert.

Thank you, for having taught me about this wonderful profession, and for having taught me to live.

Carlo Vanzina



I compagni (1963)



Un borghese piccolo piccolo (1977)

...i suoi montatori

Quello che Mario richiede al montatore penso sia innanzitutto la velocità. Stare tanto tempo in moviola non rientra proprio nella sua natura. Forse anche per questo è sempre puntualissimo: non sono mai riuscito a batterlo arrivando a un appuntamento in moviola prima di lui. Del resto anche sul set non gli va di perdere tempo, gira con due macchine da presa. Monicelli è come i suoi film: apparentemente cinico, e invece, lo sanno tutti, simpatico, allegro, divertente. Sono il suo collaboratore di più lunga data e credo di conoscerlo bene, dopo 25 anni che lavoro con lui. A volte mi meraviglio che continui ancora a chiamarmi, lui che cambia così spesso collaboratori. Tra l'altro nel cinema di solito succede che se ti chiamano e sei occupato, poi, non so perché, non ti chiamano più, come se si fossero offesi. Monicelli è uno dei due registi (l'altro è Marco Ferreri) che, nei miei confronti, si è invece comportato in modo diverso: anche dopo che una volta gli ho detto di no, perché ero impegnato da un'altra parte, ha continuato a chiamarmi. Mario, se ha stima di una persona, non si abbassa a queste piccinerie. Gli sono sempre stato riconoscente.

Ruggero Mastroianni

...his editors

What Mario requires from an editor is, above all, speed. It is not in his nature to spend a lot of time in the cutting-room. Perhaps this is why he is always very punctual; I have never managed to get to a cutting-room appointment before him. He doesn't like wasting time on set, either; he uses two cameras when shooting. Monicelli is like his films: apparently cynical, but, as everyone knows, actually pleasant, cheerful and entertaining. I have worked with him longer than anyone else, and, after twenty-five years of work together, I think I know him well. At times I'm surprised that he continues to ask me to work with him, since he often changes his collaborators. Usually in the world of film-making if you're already working when somebody needs you, the next time, I don't know why, they don't call you again, as if they were offended. Monicelli is one of the two directors (the other is Marco Ferreri) who have never behaved like this towards me; even after I have said no once because I was already working, he has continued to ask me to work with him. If Mario values somebody, he does not stop to this kind of pettiness. I have always been grateful to him for this.

Ruggero Mastroianni

...i suoi biografi

Sono molti anni che lo conosco e non mi viene in mente nessun altro come lui. Così acuto, lucido, caustico. Nel cinema italiano Mario Monicelli è un'eccezione, uno dei pochi che non posa. Il solo a possedere il segreto di una miscela tonificante che mantiene giovani, fatta di intelligenza e divertimento, gusto malizioso e convinta partecipazione. Sa quello che vuole e si batte per ottenerlo. Sa anche sbagliare, conosce l'energia dell'errore. Per lui il lavoro, il suo lavoro di regista, viene prima di tutto il resto. Non scende a patti con l'indulgenza accomodante del mondo del cinema. Forse per questo ha sempre un'aria allegramente corruggiata. È bravissimo a farvi sentire in colpa ancora prima che apriate bocca.

Se gli parlate - meglio ancora se lo lasciate parlare - vi accorgrete subito che è un personaggio insolito nel nostro cinema. Non solo per l'istintiva attitudine di raccontatore di storie, i bruschi sbalzi di umore, le affermazioni perentorie, le battute mordaci e inattese. Ma anche perché si rifiuta di almanaccare sulla propria ispirazione, preferisce parlarvi di produttori, attori, incassi, film fatti e film da fare, film venuti bene e film venuti così così, film capiti subito e film ancora in lista d'attesa. Si sente un artigiano da bottega rinascimentale o da opera buffa, a cui è capitato di raccontare storie con il cinema. Storie che gli rassomigliano, intelligenti, amare, divertenti, ma anche dure, impietose, sgradevoli, come lui certamente non è.

Non ha mai pensato di fare dell'autobiografia, si è lasciato tentare poche volte dal dramma, considera l'espressione comico-umoristica il contrassegno della maturità dell'artista. Se vogliamo trovare una raffigurazione attendibile della vita nazionale e del nostro costume, qualcosa delle inquietudini, delle grandezze, delle turpitudini, degli ultimi trent'anni, non abbiamo che da rivedere uno dietro l'altro i suoi film - *I soliti ignoti*, *La grande guerra*, *I compagni*, *L'armata Brancaleone*, *Amici miei*, *Temporale Rosy*, *Speriamo che sia femmina* - nei quali non c'è posto per la retorica e si ride amaro.

Orio Caldiron

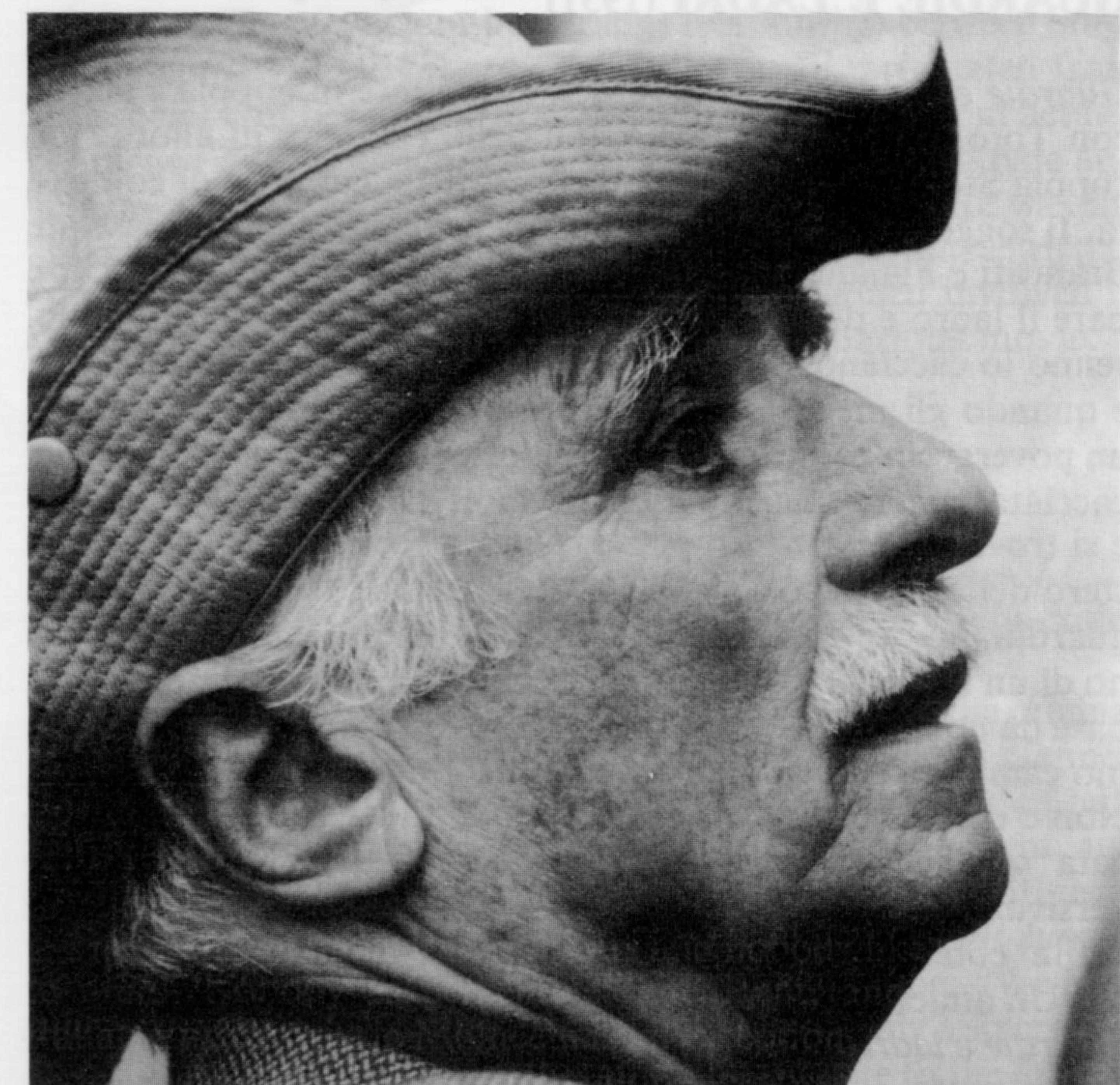
...his biographers

I have known him for many years and nobody like him comes to mind. Nobody as perceptive, intelligent, and caustic. In Italian cinema, Mario Monicelli is an exception, one of the few people who do not pose. He is alone in possessing a healthy mixture which keeps him young, a mixture made of intelligence and an entertaining spirit, a will to participate wholeheartedly and a taste for mischief. He knows what he wants and he fights to obtain it. He also knows how to be wrong, he is aware of the energy of mistakes. His job, his work as a director, comes before everything else. He does not make compromises with the accommodating indulgence of the world of cinema. It is perhaps for this reason that he always has a cheerfully furious air. He is very good at making you feel guilty, even before you begin to speak.

If you speak to him - or, even better, if you let him speak - you immediately realize that he is an unusual character in Italian cinema. Not only because of his taste for story-telling, his sharp changes of mood, his peremptory statements, and his unexpected, cutting jokes. But also because he refuses to dwell on his own successes, and prefers to talk to you about producers, actors, box-office takings, films already made and films still to be made, films already understood and films on the waiting-list. He feels like a Renaissance artisan whose job is to tell stories through the cinema. Stories which resemble him - intelligent, bitter, and entertaining - but which are also, unlike him, hard, pitiless, and unpleasant.

He has never considered indulging in autobiography, and has seldom been tempted by drama; he considers the comic, humorous form to be the mark of maturity for an artist. If we are looking for a faithful portrait of the life of our country in the last thirty years, its habits, its worries, its greatness and its baseness, then we need do no more than watch his films one after the other - *I soliti ignoti*, *La grande guerra*, *I compagni*, *L'armata Brancaleone*, *Amici miei*, *Temporale Rosy*, and *Speriamo che sia femmina* - films in which there is no room for rhetoric, and in which laughter is bitter.

Orio Caldiron



RICORDI, ANEDDOTI, AVVENTURE...

14 film scelti e commentati da Mario Monicelli



Guardie e ladri (1951)

GUARDIE E LADRI (1951)

Guardie e ladri nacque dall'idea di mettere in coppia Fabrizi con Totò, cioè i due grossi nomi della comicità di allora. La coppia Steno e Monicelli dava ormai delle garanzie di comicità. Il soggetto era di Tellini e alla sceneggiatura partecipavano Brancati e Flaiano: la storia di una guardia che si lascia scappare il ladro e deve riprenderlo entro un certo lasso di tempo sennò lo cacciano via; così lui si mette a pedinare la famiglia e quando gli mette le mani addosso si accorge che il ladro è un poveraccio come lui. Il ladro capisce che se la guardia viene cacciata manda alla fame la sua famiglia; così fraternizzano e si trovano sullo stesso piano. Questo fece insorgere il Ministero dello Spettacolo, e Scicluna-Sorge urlò: «Ma come! una guardia, un rappresentante dello Stato, messo sullo stesso piano di un laduncolo!». Sembrava che l'Italia fosse minata alla base da questa idea. Infatti ci fu una grossa polemica e dovemmo cambiare alcune cose del film già girato, ma non granché. Non c'era niente di censurabile, se non l'idea in sè. Fu modificata qualche battuta che sembrava particolarmente «sovversiva».

Il film ebbe un grossissimo successo, persino in Russia e in Cina. Un amico mi disse di aver visto circa dieci anni fa in Cina *Guardie e ladri* doppiato in cinese; lo davano lì come fosse un film recente.

RECOLLECTIONS, ANECDOTES, ADVENTURES...

14 films selected and annotated by Mario Monicelli



Le infedeli (1953)

COPS AND THIEVES (1951)

Guardie e ladri started from the idea of putting together Totò and Aldo Fabrizi, in other words the two most important names of Italian comedy at the time. The Steno-Monicelli team had already passed the test for comedy. The story was by Tellini, while Brancati and Flaiano participated in writing the script. It is the story of a policeman who lets a thief run away, and has to catch him before a certain deadline in order to keep his job. He starts following and keeping under control the thief's family, but when he finally gets hold of him, he realizes that the man is a poor fellow just like him. The thief realizes that if the policeman is fired, his family will be reduced to hunger. By finding themselves in the same situation they decide to stick together. The story caused the Minister of Arts and Performances, Scicluna-Sorge, to shout out: «This is not possible. A policeman, a representative of the State put on the same level of a petty thief!». It seemed as if all of Italy was shaking at this idea. In fact, we had a few problems with censorship, and had to cut some scenes. Some lines of the dialogue that were considered too «subversive» also had to be changed. The film had an enormous success, even in Russia and China. Ten years ago, a friend of mine who had just returned from China, said he had seen *Guardie e ladri* there, dubbed in Chinese, and that it was being presented as a new picture.

LE INFEDELI (1953)

Il soggetto de *Le infedeli* me lo diede da leggere Perilli e mi piacque molto, anche perché riguardava un fatto di cronaca avvenuto in quel momento e che aveva fatto scalpore: una servetta, che era stata accusata dalla padrona di aver rubato in casa un oggetto di valore, si era data fuoco, e poi la polizia scopriva che non era stata lei a rubare ma un altro. Il soggetto riguardava però le indagini di un'agenzia privata d'investigazioni su storie di donne e di corna, di corruzione fra gente dell'alta borghesia; s'inseriva bene la figura della servetta che rappresentava la parte «sana», proletaria. Era un intrigo che dava un quadro ante litteram abbastanza turpe della borghesia italiana: perché i film sulla borghesia non s'erano ancora fatti, nemmeno Antonioni li aveva fatti.

Le infedeli conteneva una sequenza piuttosto insolita: una festa in una villa di ricchi con piscina e tutto il resto, la girai con delle immagini fisse, come fossero fotografie da rotocalco; fece molta impressione questa idea delle inquadrature fisse. Un'altra volta pensai di usarla ancora, poi mi dissi: non posso rifarla, perché sennò plagio me stesso. *Le infedeli* ebbe un successo di critica e di pubblico, e vinse un premio all'estero, credo soprattutto per merito di quella sequenza.

UNFAITHFUL WOMEN (1953)

I received the treatment of *Le infedeli* from Perilli, and liked it very much. Mainly because it was based on an event that had actually happened at the time, causing a lot of clamour: a maid, who had been accused of robbery by her mistress, had set herself on fire. The Police had later on found out that she was innocent, and had caught the thief. The plot, though, was about the investigations of a private eye on matters of women, betrayals, corruption and low schemes among the high-bourgeoisie. The figure of the maid fitted in well as a representative of the clean and healthy proletarian side. It was a story that offered the possibility to show a pretty squalid *ante litteram* portrait of the Italian middle-class: films on the bourgeoisie had yet to be produced, not even Antonioni had done anything of the kind.

Le infedeli contained a sequence that was quite uncommon: a party in a rich villa with a swimming pool was filmed using a series of fixed shots, resembling pictures coming out of a magazine. This idea of mine impressed a lot. Later on, I thought of using the same technique again, but then I said to myself: «I can't do it because otherwise I risk plagiarizing my own work». *Le infedeli* was a great success, both commercial and critical, and it even won a prize abroad, I think mostly due to that famous scene.

UN EROE DEI NOSTRI TEMPI (1955)

L'idea di *Un eroe dei nostri tempi* era di Rodolfo Sonego: mi piaceva molto perché era fatta per Sordi che si stava affermando; aveva inventato un tipo comico eccezionale che faceva ridere solo con i lati negativi. Fino a Sordi il comico era sempre stato un personaggio vilipeso, calpestato dalla vita, che fa tenerezza, sprovveduto. Lui ha creato l'opposto: il tipo del prevaricatore, vile, corrotto, che approfitta dei deboli. Un'invenzione comica quasi impossibile. Dopo di lui tutti si sono gettati su questo personaggio, Sonego, Amidei, noi stessi. *Un eroe dei nostri tempi* era un tale che per timore di essere coinvolto in una storia in cui non c'entrava, ne veniva effettivamente poi coinvolto.

Il film era abbastanza curioso e cattivo, conteneva qualche sgrado devozione. C'era un rapporto abbastanza insolito tra Sordi e la Valeri. *Un eroe dei nostri tempi* s'ispirava al personaggio di arrivista creato da Lermontov, ma ne era l'esatto opposto: una specie di lemure, di pallida figura strisciante, pronto ad ogni bassezza. Era il tipico personaggio del democristiano in un'epoca in cui tutto era democristiano. Un personaggio vile che alla fine rimaneva coinvolto nelle sue stesse spire. Era un film non molto esilarante.

A HERO OF OUR TIMES (1955)

The idea for *Un eroe dei nostri tempi* came from Rodolfo Sonego. I liked it a lot as it seemed especially created for Alberto Sordi who was emerging at the time; he had invented a comic character that made you laugh just with his negative features. Before Sordi, comedians had always roles of people being mistreated, made fun of, abused. They were supposed to arouse a feeling of pity in the viewer, and be unaware of what was going on around them. Sordi came up with a character that was quite the opposite: the greedy, vile, corrupt type that takes advantage of the weak. An almost impossible comical invention. After him everyone gave it a try: Sonego, Amidei, even ourselves.

Un eroe dei nostri tempi, was the story of a man, that because of his fear of being involved in a story he had nothing to do with, actually does get involved.

The film was pretty mean and bitter, it had some unpleasant elements. There was a rather strange relationship between Sordi and Franca Valeri. *Un eroe dei nostri tempi*, originated from the social-climber character created by Lermontov, but actually turned out the exact opposite: a kind of lemure, a pale and creepy figure, ready to perform the vilest actions. He was the typical christian-democrat in an era in which all was christian democrat. A low figure who ultimately remained involved in his own dirty schemes. It surely wasn't a hilarious movie.

I SOLITI IGNOTI (1958)

Sia Age e Scarpelli che io eravamo ritenuti, all'epoca, degli autori di film di serie inferiore. *I soliti ignoti* segnò la svolta: ebbe un grosso successo anche di critica, per cui la nostra reputazione cambiò.

I soliti ignoti partì anche come una parodia di *Rififi*: infatti tra i vari titoli che gli volevamo dare ci fu persino un *Rufufù*. Mentre in *Rififi* c'era un colpo attuato in maniera magistrale, con grande precisione, noi volevamo mostrare una banda di cialtroncelli che tentava un colpo più grosso di loro e che poi falliva. Lo facevano nell'esaltazione per i film americani che vedevano: *Giungla d'asfalto*, eccetera. C'era il personaggio di Gassman che diceva sempre: «Bisogna agire in modo scientifico».

THE USUAL UNKNOWN (1958)

Age, Scarpelli and I were considered authors of b-movies. *I soliti ignoti* marked a turning point for us. The success with the critics was enormous, and our reputation changed.

I soliti ignoti started out as a parody of *Rififi*: in fact the original title had to be «Rufufù». In *Rififi* we saw a perfectly planned robbery, while what we wanted to do was show a group of buffoons trying to organize a crime that was bigger than them, and then failed. They tried it only because they had been influenced by some American movies they had seen like *Asphalt Jungle*. For instance, Gassman's character kept on repeating: «We have to act with a scientific method. Are you guys ready? Synchronize your watches». *I soliti ignoti* was like a footnote to the «police



Un eroe dei nostri tempi (1955)



I soliti ignoti (1958)

co! siete pronti? mettete a posto gli orologi!». *I soliti ignoti* era un contrappunto rispetto al genere di film poliziesco-gangsteristico, naturalmente fatto con attori nostri, con un'umanità spicciola che ci riguardava, che Age, Scarpelli ed io conoscevamo, poichè vivevamo molto a contatto con la gente di quel tipo che ci stava attorno.

Per *I soliti ignoti* l'intoppo arrivò quando mi incaponii nel volere come protagonista Gassman. Gassman era molto noto come attore di teatro, ma al cinema lo era soprattutto per ruoli di «villain»; era stato anche in America a fare dei film che erano falliti. Pensare di fare un film comico con Gassman come protagonista era una follia! Impiegammo un anno prima di metterlo in piedi, perché Cristaldi, pur aderendo a questo mio desiderio senza essere d'accordo, non trovava una distribuzione. Finalmente la Lux disse: «Facciamo il film, e se proprio dev'esserci Gassman, che porterà tutti alla rovina, almeno sostiamolo con altri attori, in modo che nel cast il nome di Gassman si confonda». Così furono ingaggiati Totò, Mastroianni, Salvatori.

Ne *I soliti ignoti* ci fu un'altra novità: l'ambientazione in una Roma di borgata, tutta grigia ed anonima. Una volta venne sul set il produttore, accompagnato da Age e da Scarpelli, e mi dissero: «Ma non si vede Roma! e la fotografia è troppo drammatica, buia» (era una bellissima fotografia di Di Venanzo). C'è sempre della gente intorno, mentre giri un film, che vorrebbe fartelo fare in una maniera diversa; la più grande fatica del regista consiste nel difendersi dalle suggestioni, perché ti dicono delle cose che non sono stupide.

and thieves» movies of the time. Naturally we did it with our actors, with a more humble form of humanity that was closer to our way of life, since Age, Scarpelli and I all lived in close contact with that kind of people.

The problem with *I soliti ignoti* started when I decided to get Gassman as the main actor. He was very famous as a theater actor, and in films he had played only the role of some occasional «villain». He had even gone to America for some films that had failed. To even think of making a comedy with Gassman as the star was sheer madness. It took us more than a year to set it up, because Cristaldi, having met my wishes without agreeing with me, couldn't find a distributor. Finally Lux Distr. said: «OK let's do it, and if you really have to use Gassman, who will surely ruin the whole thing, let's at least find him some good supporting actors, so that his name mixes in with the rest of the cast». We got Totò, Marcello Mastroianni and Salvatori.

I soliti ignoti presented another novelty: it was set in the grey and anonymous suburbs around Rome. When the producer came on the set, with Age and Scarpelli, they told me: «Where is Rome? Besides, the photography is dark and dramatic». (The photography was beautifully done by Di Venanzo). There is always someone around, when one is filming, trying to make you do things differently. The main task of a director is to defend himself from outside suggestions, because the things they tell you are not stupid.

LA GRANDE GUERRA (1959)

Essendo un film molto costoso, che abbisognava di masse e di grandi mezzi, truppe, eccetera, De Laurentiis voleva farlo con l'aiuto dell'esercito. Invece appena si seppe che questo gruppo di tre sciaguratelli, come eravamo considerati io, Age e Scarpelli, voleva addirittura fare un film sulla guerra del 15-18, coi suoi 600.000 morti, si scatenò una campagna di stampa contro questo presunto vilipendio delle forze armate. Articolo di fondo su «Il Giorno» scritto da Baldacci; articoli di fondo di Monelli, che era il depositario dei valori del sacro soldato italiano, e poi altri interventi. Perciò sparì immediatamente la possibilità di avere la collaborazione dell'esercito. Perdemmo così molti mesi; cercammo di andare a girare in Jugoslavia. Alla fine De Laurentiis decise di affrontare il film tutto da solo qui in Italia. Dell'evento della Grande Guerra volevo dare l'idea - in collaborazione con Mario Garbuglia, che era lo scenografo - di una specie di grossa pentola in ebollizione, da cui ogni tanto veniva fuori un personaggio; una massa amorfa di umanità, di soldati, di operai, di braccianti, sbattuti nelle trincee in mezzo al fango, lungo i tratturi, da cui uscissero fuori qua e là dei tipi, dei momenti. Alla fine la presenza di Sordi e di Gassman ha fatto sì che tutto questo non avvenisse, almeno nella misura in cui io lo volevo. Anche nello scrivere la sceneggiatura dimostrai ai due attori un'importanza maggiore di quella che avevamo preventivato. Ci fu poi una grossa diatriba con De Laurentiis e con i distributori, perché il film finiva in una maniera drammaticissima: la fucilazione dei due protagonisti, dei due comici! Volevano che finisse con la loro liberazione, col trionfo degli eroi. Già ne *I soliti ignoti* mi ero battuto per conservare quel momento drammatico della morte di Carotenuto - una cosa che sembrava rompesse tutti gli schemi del film comico.

La grande guerra fu accolto alla Mostra di Venezia abbastanza tiepidamente alla proiezione per la critica; all'uscita alcuni di loro erano molto sfuggenti, sicché capii che non c'erano delle grandi probabilità di ottenere qualcosa. Invece alla proiezione serale di gala, e anche a quella per il pubblico, il film ottenne un successo talmente strepitoso che sbalordì tutti quanti: applausi a scena aperta, grida di gioia. Ci fu un ripensamento da parte dei critici.

Alla fine, nonostante la poca voglia del presidente della giuria, Chiarini, furono costretti a dare il Leone d'Oro ex-aequo a Rossellini e a me.

Il film andò molto bene con il pubblico, però dalla critica «ufficiale» non fu accolto molto bene; ci furono delle riserve: «il bozzettismo», «l'eccessiva importanza data ai due comici»; nessuno rilevò l'elemento della rottura, cioè il capovolgimento dell'immagine di una guerra eroica, intangibile, enricototesca. Cominciammo a girare *La grande guerra* in Friuli, scavammo delle trincee e ricostruimmo le retrovie. Dopo alcuni giorni di riprese, mi telefonò De Laurentiis che aveva visto i giornalieri del film, e mi disse che si era spaventato: facevo vedere soldati e ufficiali tutti laceri e sporchi, smunti, privi di marzialità. Per telefono mi disse: «Non è possibile! sono troppo sudici, troppo trucibaldi. Il film diventa un'altra cosa». Io gli risposi: «No, io li vedo così». Poi venne su a Udine per parlare con me, ed era accompagnato da Age. Una sera dopo cena uscimmo e facemmo una lunghissima camminata per le strade di Udine, in cui De Laurentiis fece di tutto per convincermi che non potevo far vedere l'esercito ridotto in quelle condizioni, perché il pubblico non l'avrebbe accettato. Io gli risposi punto per punto. Donati, il costumista, mi presentava ogni mattina dei soldati troppo ben messi; allora io facevo bagnare con delle pompe un largo tratto di terra, e poi dicevo alle comparse di rotolarsi nel fango. Loro erano tutti contenti, perché era estate e faceva caldo; venivano fuori trasformati. E De Laurentiis ne rimaneva esterrefatto! Alla fine di quella lunga camminata rientrammo verso mezzanotte all'albergo; De Laurentiis sosteneva le sue tesi, ma allo stesso tempo capiva gli argomenti altrui, intuiva che



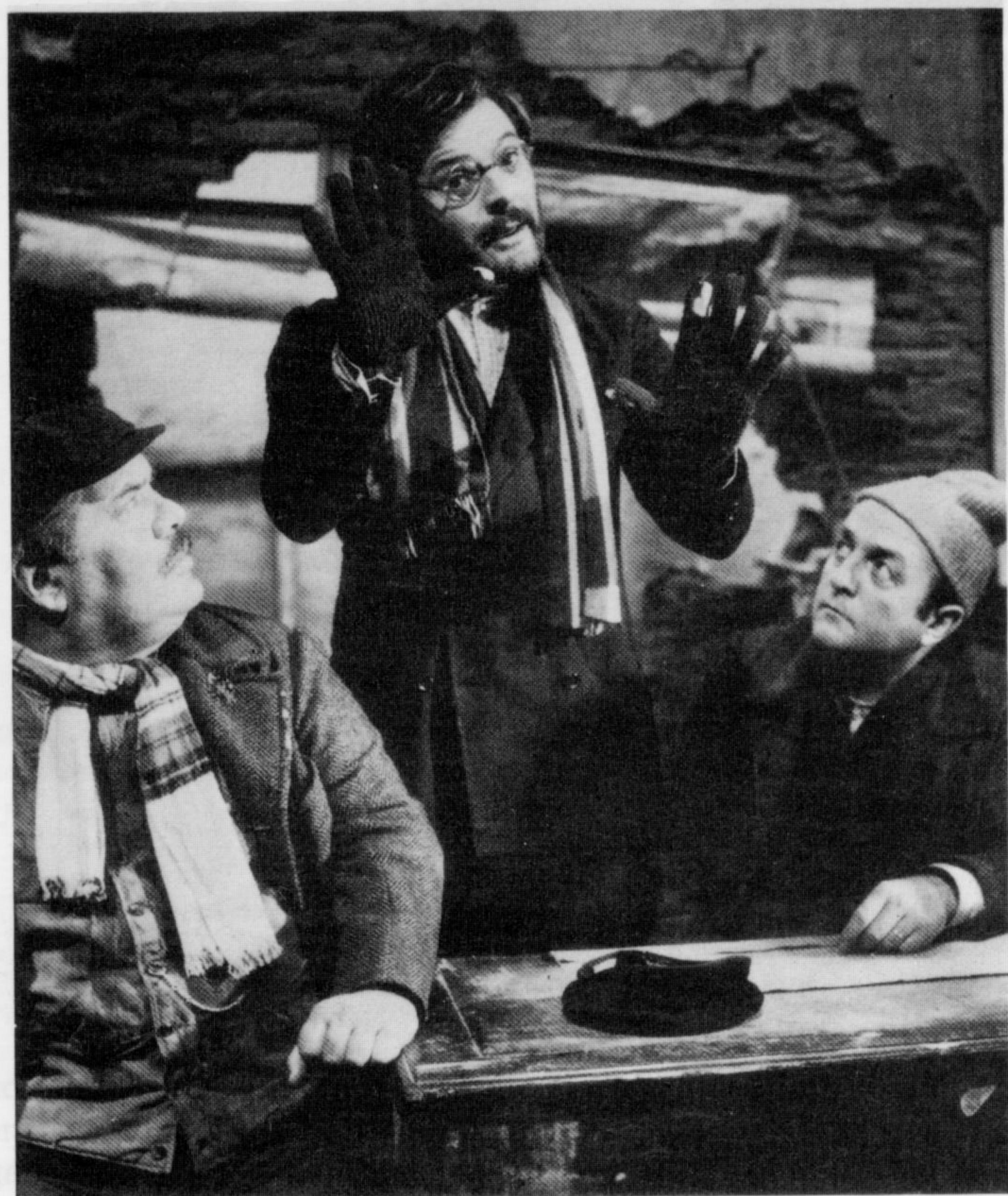
THE GREAT WAR (1959)

Since the picture was very expensive, due to the large number of extras, hard-ware, troops, and all the rest, De Laurentiis wanted to do it with the help of the Army. But when they heard that three «irreverent» madmen, as Age, Scarpelli and I were considered, wanted to make a film on World War I, with all of its six hundred thousand dead the press started a campaign against us, considering the movie an act of irreverence against the armed forces. We got fiery articles on «Il Giorno» by Baldacci, and other articles written by Monelli, who was the defendant of the «sacred values» of the Italian Soldier. Therefore, the help of the armed forces was out of the question. We lost many months; we even tried to film it in Jugoslavia, and finally De Laurentiis decided to face the costs alone here in Italy.

The idea that I wanted to present of WWI - together with Mario Garbuglia, the art-director - was that of a great melting pot, from which once in a while a character emerged. An amorphous mass of humans, soldiers, workers, peasants, thrown in trenches dug in the mud, along ditches; out of all this miasma some characters, some moments of life, would stand out, here and there. In the end, though, due to Sordi's and Gassman's presence this did not happen, at least not to the extent that I had originally intended.

Even while writing the script, we gave the actors more importance and relevance than we had meant. There also was a big discussion with De Laurentiis and the distributors concerning the ending, which they found too dramatic: both protagonists shot, the two comedians! They wanted the film to end with the two being freed; with the victory of the heroes. I had already struggled in *I soliti ignoti* to keep the death of Carotenuto - a fact that seemed to go against all the laws of comedy.

nel regista c'era un'idea che non era giusto contrastare eccessivamente; insomma mi dette ragione. Age, che non aveva detto una parola, nel salutarmi mi disse: «Chi desiste dalla lotta, è un gran fio de 'na mignotta!».



I COMPAGNI (1963)

Credevamo moltissimo in questo film, eravamo sicuri che sarebbe andato come *La grande guerra*. Invece fu un fiasco colossale.

Forse il titolo era sbagliato, perché in quel momento nessuno voleva sentir parlare di scioperi. Poi sembrava un film di propaganda, cupo. Non andarono a vederlo né quelli che erano contrari a priori, né i «compagni»! «Non abbiamo bisogno di vedere il film, siamo già d'accordo noi; vediamone uno più divertente!». Ebbe però un successo strepitoso di stampa nel mondo: con premi e riconoscimenti dappertutto - meno che in Italia, ove fu rifiutato dal Festival di Venezia presieduto da Chiarini. *I compagni* nacque a Parigi con Cristaldi, credo che eravamo lì per ritirare un premio preso dalla Cardinale. Una sera, uscendo da un ristorante distante dal nostro albergo, lui ed io decidemmo di rientrare a piedi, faceva un bel freddo ma si stava bene. Tornando per quei boulevards deserti, si pensava a cosa si potesse produrre in seguito. Dissi lì per lì: «mi piacerebbe fare come al solito la storia di un'impresa fallita... per esempio: uno sciopero fallito. Un gruppo di operai in condizioni di vita e di lavoro talmente assurde che spontaneamente, per la prima volta nella storia, decidono di astenersi dal lavoro per vedere se riescono ad ottenere qualcosa di più. Uno sciopero che comporterà personaggi drammatici e comici, vicende varie: c'è chi rifiuta, chi cede, altri che vogliono resistere, contrasti, crumiraggi. Per arrivare alla fine ad una sconfitta: però hanno creato il primo esempio di sciopero». Cristaldi disse che era un'idea bellissima, così la realizzammo.

We started filming *La grande guerra* in Friuli. We dug trenches and re-built the whole back-lots. After a few days of shooting, and after having seen some of the rushes, De Laurentiis called me and said that he was frightened; he thought that I only showed torn and lurid soldiers, denourished and unmartial: «It's impossible, they are too dirty, everything is too gory. In this way it will turn into a whole different movie». I just answered that this was the way I saw them. Then him and Age came up to Udine to talk to me. After dinner we took a very long walk around the city, and De Laurentiis tried his hardest to convince me that I couldn't show the army in those conditions: the public would not accept it. I just told him how Donati, the costume designer, always fixed the soldiers so nicely, that I had to have them roll around in mud. They even liked it, it was a hot summer, so the cool and damp mud helped them. De Laurentiis just stared at me dazed.

That night we got back at the hotel around midnight; De Laurentiis maintained his ideas, but the finally understood my reasons. He knew that the idea was good and that it would have been wrong to contradict me. He let me do as I wished. Age who hadn't said a word for the whole night, just as he was leaving said: «Whoever stops fighting is a big son of a bitch (Roman saying)».

La grande guerra was welcome with lukewarm reactions at the Venice Film Festival presentation for the press. At the end of the screening, some of the critics were very evasive, so I figured the film had few chances of getting something. But both at the «première» and at the public screening the film had an enormous success that surprised everyone: open scene applause and yells of delight. Consequently, the critics re-examined their positions.

In the end, even if the president of the Jury Chiarini did not agree, they were forced to give the «Golden Lion» ex-aequo to me and Rossellini.

The film was a box-office success, but the «official» reviews were not too good; the critics did not like its «sketch-like» quality and the «excessive importance given to the two comedians». No one noticed the innovative element: showing the other side of the heroic and untouchable war.

THE COMRADES (1963)

I compagni started with Cristaldi in Paris; I think we were there to receive a prize on behalf of Claudia Cardinale. One night, coming out of a restaurant far from our hotel, we decided to walk back; it was a cool but pleasant night. Strolling through the empty boulevards, we started thinking about what we could do next. I said: «I'd like to do, as usual, the story of a failure... for instance a strike that fails. A group of workers living and working in conditions so absurd, that, for the first time in history, they decide to stop working just to see if they can obtain something more. A strike that will feature dramatic and comic characters, and a whole array of different situations: people not supporting it, people giving in, others who want to resist, fights, scabs... All ending up in failure, but setting the first precedent». Cristaldi said it was a beautiful idea, so we did it. I felt that the strike could not be a contemporary one: the issue had to be of the utmost evidence. Today people go on strike for a one or two percent raise, whereas in the past people asked to work eleven hours instead than twelve, or to stop nine-year old kids from working! What I cared to say was: if it hadn't been for these strikes, there wouldn't have been any progress, not even technological. The opportunity of exploiting a great number of working hands eternally, without paying them their due, results in the industrialist's not looking forward to progress and not trying to improve things. When we were preparing the picture, Tambroni was in power and people still saw strikes as an insult to civilization and as an impediment to progress.

Sentivo che non poteva trattarsi di uno sciopero contemporaneo: doveva essere una vicenda estremamente evidente. Oggi, se si fa uno sciopero, si fa per la contingenza, mentre in passato si faceva perché chiedevano di lavorare 11 ore invece di 12! o perché i bambini di 9 anni non andassero ancora a lavorare! M'importava dire: se non ci fossero stati questi scioperi non ci sarebbe stato nessun progresso, nemmeno di tipo meccanico; perché la possibilità di sfruttare all'infinito una quantità di braccia senza pagare il dovuto fa sì che anche l'industriale non cerchi di migliorare nulla. Nel momento in cui si preparava il film, ai tempi di Tambroni, ancora si insisteva che lo sciopero fosse un insulto alla civiltà, contro il progresso.



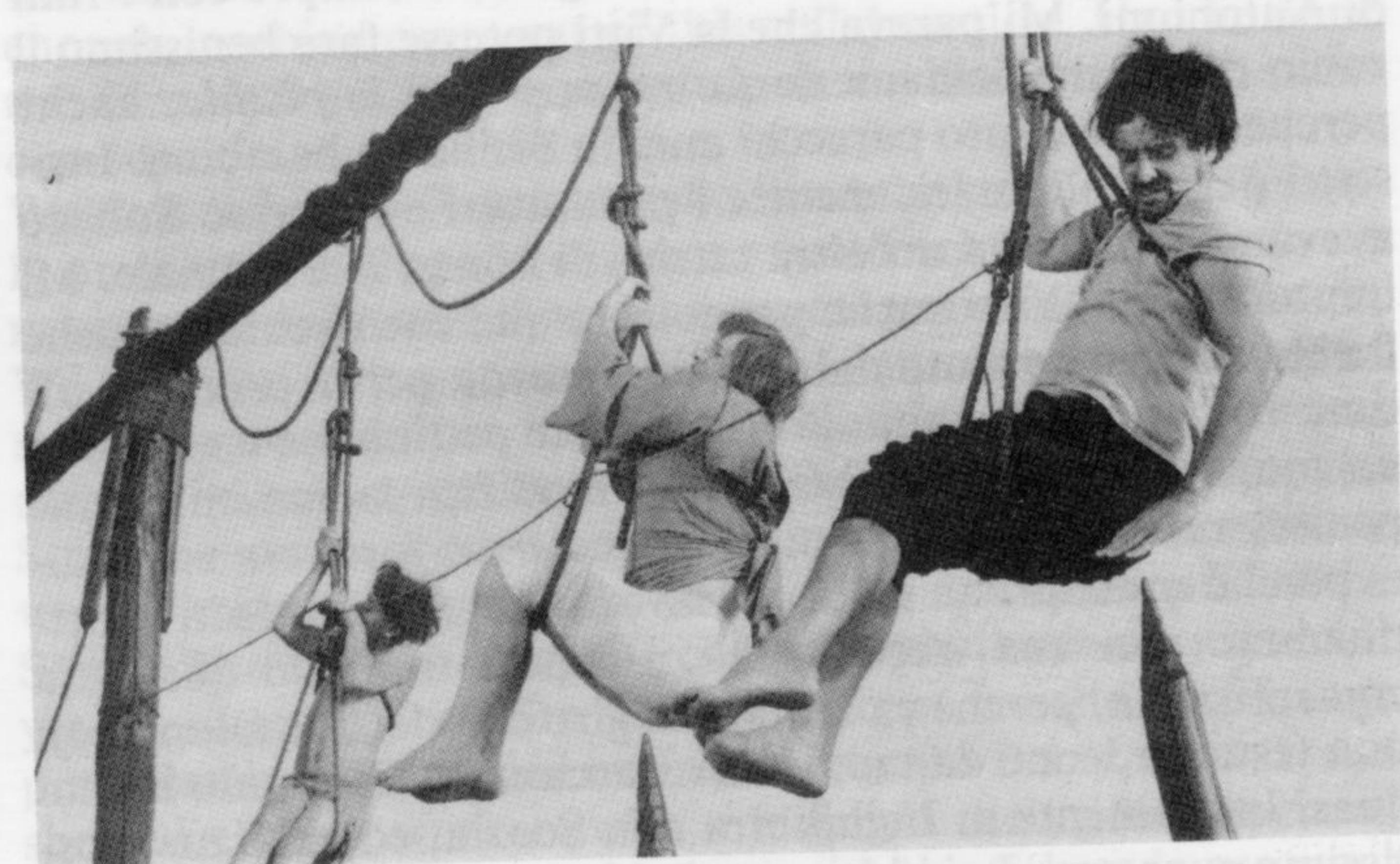
L'ARMATA BRANCALEONE (1966)

L'armata Brancaleone nacque da due cose: da tre paginette che Scarpelli buttò giù, un dialogo tra due contadini medievali che parlavano di donne; e da un film fallito, *Donne e soldati* (1955) di Luigi Malerba e Antonio Marchi, di cui vidi soltanto 150 metri che mi colpirono molto (fra l'altro c'era di mezzo anche Ferreri in quel film). L'ispirazione venne così: facciamo un film su un medioevo cialtrone, fatto di poveri, di ignoranti, di feroci, di miseria, di fango, di freddo; insomma tutto l'opposto di quello che c'insegnano a scuola, *Le Roman de la Rose*, *Re Artù*, e altre leziosità.

Il titolo, *L'Armata Brancaleone*, venne fuori prima del film: era un gruppo di sciagurati che attraversano un'Italia di orsi e di foreste, in un'impresa come la ricerca del Graal, però tutto a un livello miserabile. Nacque come idea di immagini più che di un racconto, pensando soprattutto al personaggio Gassman: uno snifone stupido e coraggioso, generoso quanto incapace. Inventammo per lui delle avventure picaresche e un linguaggio tutto particolare, ripescato da Jacopone da Todi, dai dialetti attuali come il marchigiano, e con parole inventate. Un grande aiuto visuale lo diede Gherardi; tutto il film fu girato nelle campagne del viterbese, che sono rimaste straordinariamente immuni dal turismo. Venne fuori un film che ritengo non abbia dei modelli precedenti nella storia del cinema, perché non esistevano punti di riferimento: le fonti, come Gregorio VII o Fra' Salimbene, erano scarsissime, non si sapeva come nell'anno mille andassero vestiti, come salutassero, come mangiassero, nessuno ne sa niente. Fu tutto inventato.

Il produttore non ebbe nessuna fiducia; al punto che Cecchi Gori mi costrinse a partecipare economicamente all'esito del film e fu forse l'unica volta che lo feci. Quando lui lesse la sceneggiatura e vide che i personaggi parlavano in quella maniera, disse «È impossibile! se non parlano italiano, fateli parlare in romanesco, che cos'è questo linguaggio? siete dei pazzi! Il film poi costa troppo!». Insomma decisi di entrare nel film con una percentuale sugli incassi; e mi portai via il triplo di quello che era fissato nel mio primo contratto: fu un successo strepitoso. Il ritornello famoso, «Branca, Branca, Branca, Leòn, Leòn, Leòn», lo sento ancora ogni tanto cantato dai ragazzi. È forse il film a cui sono più affezionato, perché trovo che sia il mio più originale.

We believed in this film a lot, we were sure it would be as successful as *La grande guerra*. On the contrary, it was a total flop. Maybe the title was wrong: at the time no one wanted to hear about strikes. Moreover, it looked like a dark propaganda film, and neither people opposing it, nor the «comrades» went to see it: «We don't need to see it, we already agree with you; let's see something more entertaining!». Nevertheless, except for Italy - where it was rejected for the Venice Film Festival, headed by Chiarini - it was very much acclaimed by the press all over the world, and it won many awards.



THE BRANCALEONE ARMADA (1966)

L'Armata Brancaleone was born from two things: three small pages of dialogue about women between two medieval peasants jotted down by Scarpelli, and a flop, *Donne e soldati* (1955), by Luigi Malerba and Antonio Marchi, of which I only saw about 500ft that really impressed me (Ferreri also had something to do with it). The inspiration started from the idea of making a picture on a slovenly Middle Ages, showing the poverty, the ignorance, the fierceness, the misery, the mud and the cold. The exact opposite of what they had taught us in school: *Le Roman de la Rose*, King Arthur and other dainty things.

The title, *L'Armata Brancaleone*, came before the film itself: it was a group of desperate men who roam through medieval Italy among bears and forests, on a mission that resembles the search for the Holy Graal; but at a much more miserable level. It actually started as a series of visual ideas rather than a story. We were thinking, above all, about the Gassman character: a stupid, brave, generous, uncapable and sniffling man, for whom we invented some picaresque situations and a very special language: a mixture of Jacopone da Todi, contemporary dialects and invented words. We got great visual aid from Gherardi; the whole film was shot in the countryside at Viterbo, which, strangely enough, has remained unmarred by tourism. What we came up with is a movie that, I think, has no precedents in the history of cinema, mainly because we had no references: the sources, like Gregory VII or Fra' Salimbene, where scarce, and we didn't know how people dressed, ate, or how they greeted each other in the year 1000 a.d. We invented everything.

The producer had no faith in it at all. Cecchi-Gori forced me to participate financially in the project, and it was, perhaps, the only time I have done it. When Cecchi-Gori read the script and saw how the characters spoke, he said: «It's impossible. If you don't want them to speak in Italian, at least have them speak in Roman dialect. What kind of language is this! You people are crazy! Besides, the film is too expensive». So I decided to participate economically, with a percentage on the rentals and I earned three times what I expected from the first contract: it was an enormous success. I can still hear the famous jingle, «Branca branca branca, Leòn leòn leòn», sung by kids today: it's probably the film I feel more affection for, because I find it is my most original.

LA RAGAZZA CON LA PISTOLA (1968)

La ragazza con la pistola era un soggetto di Sonego, l'aveva sceneggiato con Magni prima che c'entrassi io. Conoscevo bene la Vitti, senza averci mai lavorato, perché ero amico di Antonioni. Inoltre l'avevo già conosciuta quando aveva doppiato un ruolo de *I soliti ignoti*. Vedeva che era una ragazza spiritosa e divertente, piena di umorismo; d'altra parte in teatro interpretava spesso dei *vaudevilles* francesi, non era una novità. Ma nel cinema non aveva mai fatto dei ruoli comici, anche per l'ostilità dei distributori che la collegavano sempre con i film di Antonioni. Mi pareva che la Vitti potesse fare benissimo il ruolo di questa siciliana de *La ragazza con la pistola*, anche perché aveva vissuto parecchi anni in Sicilia da bambina. Insistetti per prendere lei, mentre i produttori e lo stesso Sonego avevano pensato ad un'altra attrice di nome, la Cardinale. Mi impuntai sulla Vitti anche per correre qualche rischio; e anche lì ebbi un grande aiuto dal solito Gherardi: per la prima ed ultima volta nella sua vita, la Vitti si fece pettinare e truccare in un modo anomalo, perché lei non modifica la sua immagine per nessuna ragione al mondo! In quel caso forse era intimidita perché era la prima volta che lavorava con me. Infatti la pettinammo con una treccia nera, i capelli tirati, ai quali era contrariissima, perché va sempre in giro con dei boccoloni, con una testa da leone da cui non si stacca mai. Girammo il film quasi interamente in Inghilterra e in Scozia, ed ebbe un grosso successo. Lei ebbe un tale successo personale, che rimase poi un'attrice comica.

La ragazza con la pistola affrontava la vicenda di una ragazza meridionale sedotta e abbandonata che doveva vendicare il suo onore facendosi sposare oppure uccidendo il seduttore. La sua famiglia le metteva in mano la pistola e il denaro, e la spediva all'inseguimento del seduttore che se n'era andato intanto in Inghilterra a fare vari mestieri. Lei avrebbe dovuto poi ritornare trionfalmente al suo paese, sia pure in carcere ma ormai «ripulita». L'idea era che, al contatto con una civiltà permisiva come quella inglese, la ragazza cambiava completamente il suo comportamento; e quando finalmente trovava il suo seduttore gli rendeva la pariglia: se lo scopava e poi lo abbandonava. Il grosso successo del film credo fosse dovuto soprattutto al pubblico femminile.

ROMANZO POPOLARE (1974)

Con Age e Scarpelli avemmo l'incarico dalla Fida Film di scrivere un film per Manfredi, con il quale non avevo mai lavorato, e ci mettemmo a scrivere *Romanzo popolare* per lui. La storia di un operaio a Roma che sposava una ragazza molto più giovane di lui, poi la ragazza s'innamorava di un questurino. Manfredi lesse la sceneggiatura e disse: «Non mi piace, è un film vecchio, un personaggio che non m'interessa, bisognerebbe cambiarlo...». Io dissi: «No. Se lo vuoi fare lo facciamo così, e sennò te lo fai da te». Lui era anche regista, aveva fatto già *Per grazia ricevuta*. Così ci separammo. Fu una fortuna: perché se l'avesse fatto lui sarebbe stato il solito film «romano». Lo raccontammo invece a Tognazzi e a lui piacque molto; soltanto che non poteva essere un personaggio romano. Allora riscrivemmo tutta la sceneggiatura per farlo diventare milanese o padano. Quindi venne fuori questo straordinario lavoratore milanese con un linguaggio mutuato dai sindacati, con una cultura un po' accattata, e che si crede evoluto in rapporto alla ragazza venuta dal Sud e trattata come una bestiolina selvaggia. Poi c'era il rapporto con il questurino, anche lui venuto dal Sud. Una descrizione dell'ambiente della fabbrica e della catena di montaggio, che in Italia non era ancora stata fatta, se non in maniera molto fasulla da quel gruppo che faceva film attraverso i canali del Partito Comunista: mostravano sempre degli operai cupi, con la bicicletta in mano, il cui prototipo era Girotti. Operai che s'innamoravano dell'operaia che era stata



La ragazza con la pistola (1968)

THE GIRL WITH THE GUN (1968)

Before I ever got involved in it, *La ragazza con la pistola* was a story by Sonego, who had written the script with Magni. I knew Monica Vitti well, even if I had never worked with her, through Antonioni. I had even met her while working on *I soliti ignoti* because she had dubbed one of the characters. I could tell she was funny and had a good sense of humour; in fact, she had already played some French vaudeville in the theatre. But she had never played in comedies for the screen, also due to the hostility of the distributors who connected her to Antonioni's films. I saw that she could fit perfectly in the role of the Sicilian girl of *La ragazza con la pistola* - she had even lived in Sicily for many years as a child. I insisted on having her, while the producers and even Sonego had thought about another well-known actress, Claudia Cardinale. I was set on Vitti, also due to the risk involved, and, as usual, I got a big help from Gherardi. For the first and last time in her career, Monica Vitti allowed us to change her hairdo and make-up: she doesn't like to modify her appearance, not even for the best of reasons! Maybe she did it because it was the first time she was working with me. Anyway, we had her hair tied back in a black braid and she didn't much agree, because she always sticks to a lion-like, curly head. We shot the film in Scotland and England, and it was very successful. Monica Vitti had such a personal success that she remained a comedy actress thereafter.

La ragazza con la pistola tells the story of a seduced and abandoned girl from southern Italy, who has to either marry or kill her seducer in order to save her honor. Her family gives her money and a gun and sends her off to look for the man who in the meantime has gone to England for work. She has to find him and then return to her town, even in jail, but with her honor «restored». The idea of the film is that once exposed to a liberal society like the English, the girl would change her behaviour completely and after having found her seducer, she gets even by going to bed with him and then abandoning him. The great success of the film, I think, was mainly due to the female audience.

messi incinta dal padrone... Con *Romanzo popolare* ebbi molte soddisfazioni, perché in tutti i dibattiti che si fecero sul film, a Milano, a Torino, i partecipanti dicevano sempre: «Finalmente nel cinema italiano si vede un operaio com'è veramente, con dei lati anche divertenti, con una cordialità: degli operai che fanno l'amore, che litigano, che hanno anche i loro problemi da risolvere sul piano sindacale». Mi ero rifatto un po' a i *compagni* naturalmente.



Romanzo popolare (1974)

AMICI MIEI (1975)

Germi mi chiamò per *Amici miei* e mi disse che non avrebbe potuto dirigere il film perché stava già molto male. D'altra parte aveva interesse a fare *Amici miei* perché era prodotto dalla sua società. Accettai e collaborai alla sceneggiatura che non era completamente finita; la conoscevo già benissimo perché conoscevo benissimo i modelli dei personaggi, erano «amici miei».

Erano tutte storie di cui si parlava da anni e con cui ci si divertiva. Conoscevo bene i due sceneggiatori, Benvenuti e De Bernardi, ed eravamo tutti e tre toscani. Il film era stato ambientato a Bologna, ma io dissi: «No, lo porto a Firenze. I modelli a cui ci siamo ispirati sono toscani, lo spirito è toscano, gli sceneggiatori e il regista sono toscani, non vedo perché dobbiamo farlo a Bologna!». Germi fu d'accordo, lui era genovese e conosceva Firenze così come conosceva Bologna. C'era allora la convinzione che l'umorismo toscano non facesse ridere, perché è un tipo di umorismo molto cattivo e pungente. Dopo il successo del film, sono spuntati fuori un sacco di toscani: da Benigni ai Giancattivi a Nuti, e fu sfatata la leggenda che non si poteva far ridere in toscano.

Germi veniva spesso in ufficio durante la preparazione del film, si discuteva di tutto, ma alla fine ci mettevamo sempre d'accordo. Vedemmo assieme i provini e lui fu d'accordo. Non poteva venire a Firenze a fare i sopralluoghi perché non poteva muoversi a causa della cura che stava seguendo. Si sentiva molto vivo durante tutta la preparazione del film e partecipava molto. Quando partimmo tutti quanti, per iniziare la lavorazione, rimase solo. E il giorno dopo morì.

Amici miei ebbe un grande successo di pubblico, ma piacque soprattutto alla generazione giovane, quella che va al cinema. Questi giovani dal '68 in poi erano stati abituati a guardare i genitori e la generazione che li precedeva con odio e con disprezzo; qui videro che questi padri in fondo erano degli sciam-

POPULAR ROMANCE (1974)

Fida Film asked Age, Scarpelli and me to write a script for Manfredi, and actor I had never worked with. So we wrote *Romanzo popolare*. It was the story of a worker, in Rome, who marries a girl much younger than him, and she eventually falls in love with a policeman. Manfredi read the script and said: «I don't like it, it's old stuff. I'm not interested in the character, it has to be changed...». I answered: «No, it won't. If you want to do it, we'll do it this way, if not, do it on your own...». He was also director and had made *Per grazia ricevuta*. Luckily enough, nothing came out of this collaboration. Had he done the film, it would have ended up being the usual «Roman» comedy.

We then talked to Tognazzi, who liked the story a lot. The only problem was that the character could not be Roman. So we rewrote the script and changed the protagonist into a northerner. We came up with an extraordinary milanese worker: a way of talking mutated from the unions, a culture picked up here and there... he feels civilized as opposed to the young girl from the South, whom he treats like a small, wild creature. Then, there was his relationship with the policeman, also coming from the South. The description of life conditions in the factory had not yet been tackled on film in Italy, except for the fake image presented by a group tied to the Communist Party, who always showed gloomy workers with a bicycle - their prototype was Massimo Girotti - who fell in love with the girl made pregnant by the «padrone»... I was very satisfied with *Romanzo popolare* because in all public debates on the film in Milan, Turin... the participants always said: «At last Italian cinema shows what a worker really looks like, with his funny sides, with some cordiality: workers who make love, quarrel, and also have their union problems to solve». Naturally, I had used *I compagni* as an inspiration.

MY FRIENDS (1975)

Germi called me for *Amici miei* telling me he could not direct the film because he already was very ill. On the other hand, he had an interest in doing it, because it was being produced by his company. I accepted, and I also took part in the writing of the script, which wasn't yet ready. I was already familiar with the material, because I knew very well the types the characters were based on: they were «friends of mine»! All these stories had been talked and laughed about for years. I knew the two screenwriters, Benvenuti and De Bernardi, and we were all three from Tuscany.

The film had originally been set in Bologna, but I didn't agree: «I want it in Florence. The people we were inspired by are Tuscan, the spirit is Tuscan, the writers and the director are Tuscan, I don't see why we have to do it in Bologna!». Germi agreed; he was from Genoa and knew Florence just as much as Bologna. People at the time were convinced that Tuscan humour was not funny, because of its being very cutting and bitter. But after the success of this picture, many new Tuscan comedians turned up: Benigni, the Giancattivi, Nuti; and the conviction that you couldn't make people laugh in «toscano» faded.

Germi would often come to my office during pre-production; we would discuss on everything, but in the end, we would always agree. We watched the screen tests together and he agreed on the choices. He didn't come to Florence to check the locations because he couldn't move due to the therapy he was undergoing. He felt very lively during the preparation of the film and participated a lot in the organization. When we all left to start filming, he was left all alone. The next day he died.

Amici miei was a great success, particularly with the younger generation, those who go to the movies. Young people who, since 1968, had been used to look at their parents and the generation that preceded them with hate and disgust. In this

pagnoni, della gente che si divertiva, dei goliardi, con dentro la disperazione di non voler invecchiare, di non voler morire, di voler ritardare la maturità e la responsabilità, di voler rimanere sempre giovani grazie a quelle «zingarate». Credo che abbiano ritrovato, grazie al film, nella figura paterna qualcosa che avrebbero voluto che ci fosse. I protagonisti del film erano tutti dei cinquantenni, con la famiglia e con varie responsabilità; ma appena si mettevano in gruppo si deresponsabilizzavano: questo era l'elemento che colpì moltissimo tutti, anche all'estero. Poi piacque lo sberleffo fatto alla morte, quel funerale conclusivo che finiva in risate.

CARO MICHELE (1976)

Quando lessi il romanzo *Caro Michele* della Ginzburg mi piacque molto, per la rappresentazione di una famiglia alto-borghese in disfacimento, il tramonto di un ceto che era stato importante nella storia; forse in Italia la borghesia ha avuto meno importanza che altrove. Questo tramonto dolce, questi rapporti che si perdevano, tra la madre e i figli, il ragazzo di cui si parlava e che non si vedeva mai, finché si sapeva che era morto durante una manifestazione. Mi piaceva anche il personaggio della ragazza sbandata che se ne andava in giro, e che rappresentava proprio l'opposto, era l'altro piatto della bilancia rispetto alla famiglia in decadenza. Lei non aveva nessuno dei tabù della borghesia, aveva un figlio di cui non le importava chi fosse il padre, non aveva problemi sul futuro, se aveva 10.000 lire le spendeva per una sciocchezza. Pensai che fosse impossibile realizzarlo perché era un romanzo epistolare. Poi mi chiamò Gianni Hecht (un produttore molto intelligente, che non ha avuto fortuna nel cinema forse perché è molto onesto; ci ha rimesso un sacco di soldi e adesso non lo fa più), mi disse che aveva comprato i diritti del romanzo e che voleva produrlo. Io onestamente gli dissi: «Guarda che anche a me piace molto. Ma se tutto va bene, darà molte soddisfazioni al regista, ma credo molto poche al produttore». E così avvenne.

UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO (1977)

Lessi il libro di Cerami, *Un borghese piccolo piccolo*, che affrontava il tema della violenza in maniera giusta, almeno secondo la mia sensibilità.

Questo cittadino che sembra un modello, tutto casa e lavoro, è un tiranno e un violento represso, che a un certo momento si scatena e diventa un mostro e va in giro per la città come un lupo mannaro. Era una storia abbastanza truculenta che mi piaceva. Volevo inoltre fare un film con due facce: una prima parte molto divertente, da commedia all'italiana, con dei tocchi un po' crudeli - quel capufficio laido con la forfora, quei rapporti tra superiori e inferiori, con la satira della massoneria e quell'iniziazione assolutamente ridicola -; e poi una seconda faccia capovolta, piena di sangue e di orrore. Il tutto affidato ad un attore comico. Sordi rimase dapprima un po' perplesso, poi accettò di fare il film. Anche a lui dovevo dare due facce: quella sua solita comico-vile, e un'altra del tutto drammatica; volevo tirare fuori da lui la verità di attore drammatico, che a mio avviso possiede fortemente, e che già avevo sperimentato ne *La grande guerra* con la scena finale della morte.

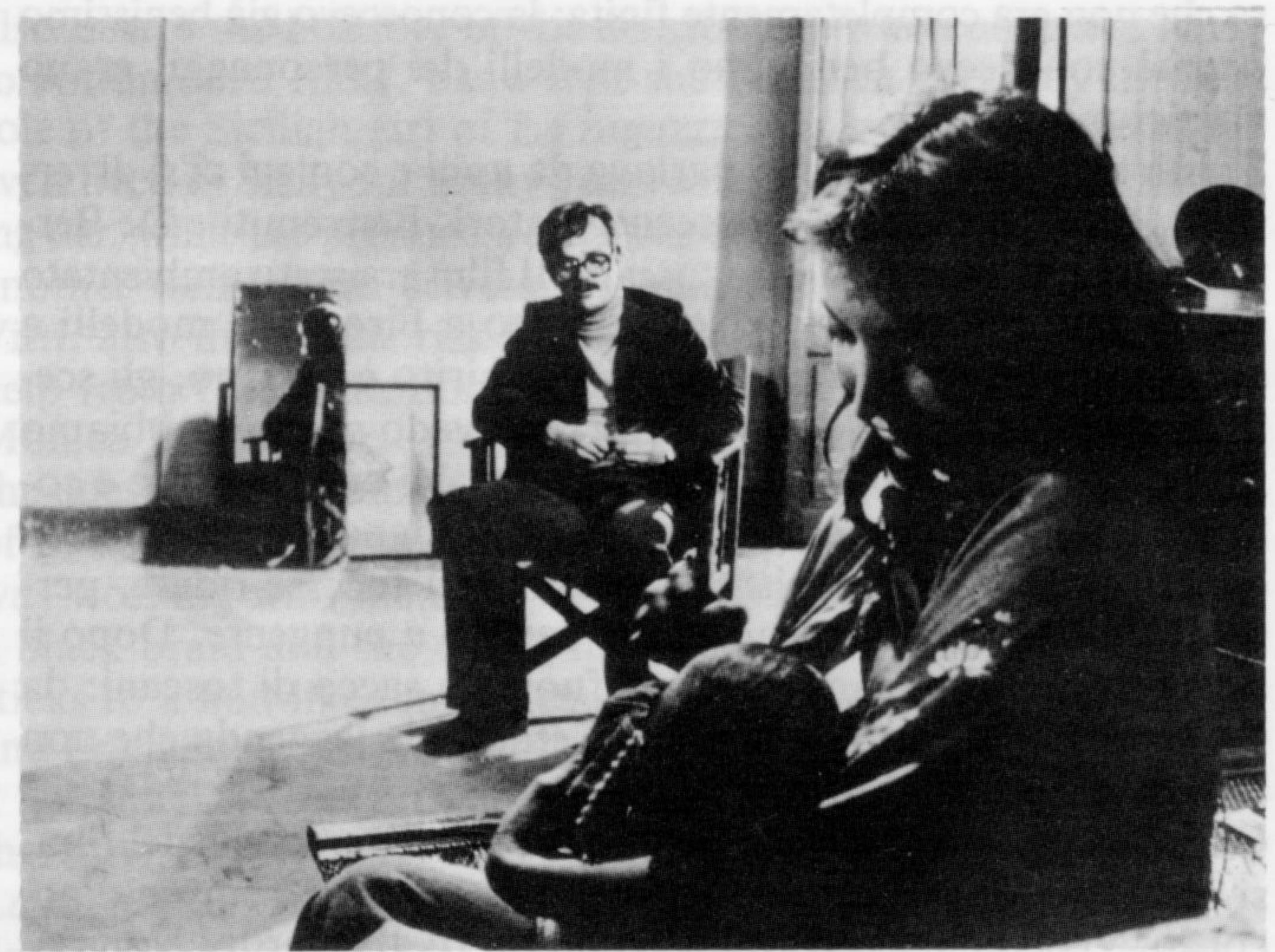
Il film suscitò un sacco di dibattiti, fu uno di quelli per cui mi chiamarono di più in tutta Italia. C'erano come al solito due posizioni: c'era chi diceva che il film incitava alla violenza, invitava il cittadino a farsi giustizia da sè; chi invece diceva il contrario, che il film mostrava cioè quali sono le storture a cui questo sistema può portare. Io giocai una carta piuttosto rischiosa, perché poteva sembrare un film fascista; il pericolo con-

film they saw that their fathers were, after all, good guys, people who had fun, jesters who had in them the desperation of getting old and the fear of dying, always trying to keep away responsibilities and maturity.

People who wanted to remain young forever thanks to their crazy pranks. I think that, thanks to the film, those youngsters were able to find in the fatherly figure something they had been hoping to find. The stars were fifty year old men, with families, responsibilities, and all that follows. But as soon as they got together in a group they were rid of all responsibility: this was the element that impressed the most, even abroad. People also liked the derision of death, the funeral that ended in laughter.

DEAR MICHELE (1976)

When I read the book *Caro Michele* by Natalia Ginzburg, I liked it very much for its portrayal of the decline of a high-bourgeoisie family; the final fall of a social group that had been important in history - though in Italy, the bourgeoisie has been less important than elsewhere. I liked the sweet twilight, the relations that loosened between the mother and her sons, the boy who is always talked about but is never seen (until we learn that he was killed during a demonstration). I also liked the character of the girl gone astray, who roamed around and represented the exact opposite of the decaying family. She does not have any of the taboos of the bourgeoisie, she has a son and doesn't care who his father is, and she has no problems for her future. If she has ten thousand liras she would spend it on the first stupid object she sees. I thought it would be impossible to make a film from this novel because it was in epistolary form. But I got a call from Gianni Hecht, (a very intelligent producer who has never had any luck in movies, maybe because he is too honest; he has lost a lot of money and has now given up), he told me that he had bought the rights to the book and that he wanted to produce the film. I answered honestly: «I like it very much too, but this is a project that will give much satisfaction to the director but none to the producer». This is exactly what happened.



Un borghese piccolo piccolo (1977)

A LITTLE PETIT BOURGEOIS (1977)

I read the book by Cerami, *Un borghese piccolo piccolo*, it tackled the issue of violence in the right way, at least as far as my sensibility was concerned.

This model-citizen, who seems the most normal person, all home and work, is a tyrant and a repressed violent man, who

sisteva nell'aver scelto Sordi, perchè se avessi preso Volonté sarebbe diventato facilmente un personaggio odioso. Sordi è un personaggio popolare e amato dal pubblico, si fa fatica perciò a dargli torto: ma io volevo proprio quello. In genere i giovani capivano quello che volevo esprimere, mentre le persone anziane recepivano l'altra faccia del film. Sul «Messaggero» ci fu un articolo violentissimo di Ruggero Guarini che diceva: «Questo film dovrebbe essere proibito; è un film fascista che incita alla violenza!». Mi fanno ridere questi che partono lancia in resta alla difesa della civiltà: anche io sono civile, so quello che faccio.



Un borghese piccolo piccolo (1977)

TEMPORALE ROSY (1979)

Temporale Rosy era tratto da un breve romanzo di Carlo Brizzolara che Grimaldi possedeva da parecchio tempo. Il film l'ho fatto esattamente come volevo, ed è andato malissimo! Lo amo molto e ne sono davvero orgoglioso, credo che abbia una sua grazia e delle immagini molto belle. Probabilmente questa storia di gigantesse e di boxeurs era un po' fuori dal normale, la gente non ci si riconosceva. Depardieu mi sembrava molto bravo, nella parte del boxeur tenero e sciocccone. Abbastanza brava era anche Faith Minton, questo gigante alto un metro e ottanta, e anche molto bella: sono andato a trovarla agli estremi lembi della California. Anche tutte le altre ragazze erano delle lottatrici di catch femminile. Nonostante il film abbia avuto delle buone critiche, il pubblico non ci andava, e io ne sono rimasto scioccato per più di un anno, perchè ci credevo ciecamente.

In *Temporale Rosy* abbiamo creato un linguaggio molto elementare, *naif*, perchè corrispondeva ai sentimenti dei personaggi. C'era un'insolita ambientazione nella Francia del Nord e nelle Fiandre, sconosciuta agli stessi francesi.

SPERIAMO CHE SIA FEMMINA

Il *treatment* di *Speriamo che sia femmina* era pronto da cinque o sei anni. Partì dalla Gaumont italiana, che era allora nel suo momento di massimo splendore. Però quando la Gaumont lesse la sceneggiatura, fece marcia indietro e non lo volle fare. Allora noi lo portammo a tutti gli altri produttori esistenti, alla Vides, alla Titanus, ai De Laurentiis, eccetera. Non lo volle fare nessuno, perchè secondo loro era un film insignificante,

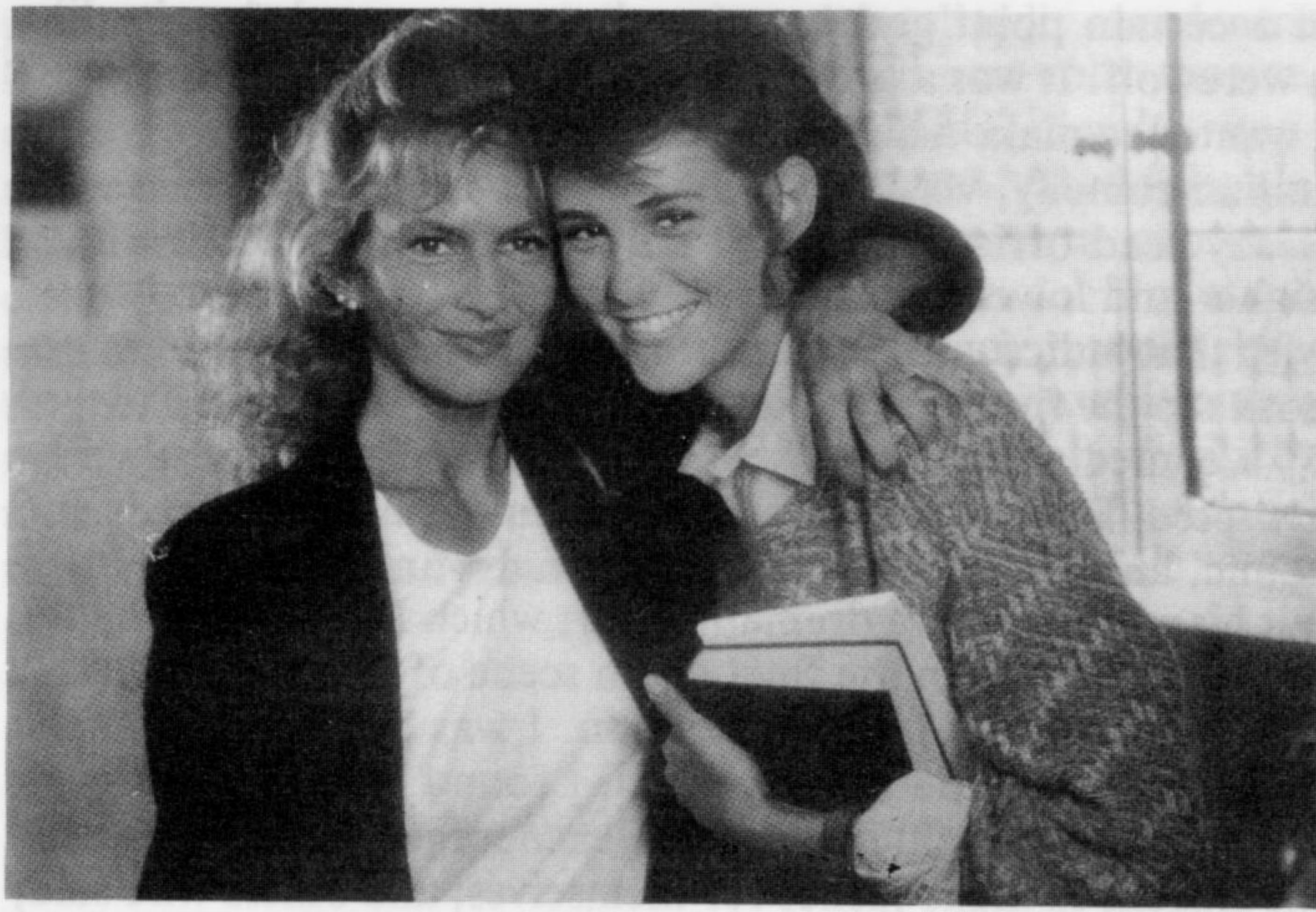
at a certain point goes crazy and roams around the city like a werewolf. It was a pretty gory story, but I liked it. Moreover, I wanted to make a double-faced film: a first part, like a typical Italian comedy, very funny and with some cruel touches - the sleazy head-office with dandruff, the relationship between the higher and lower ranked employees, a satire of free-masonry, with that ludicrous initiation rite. And then a second face, opposite to the first, full of blood and horror. All this to be played by a comedian. At first, Sordi seemed perplexed, but then he accepted. He too had to have two faces: his usual one, vile and comic, and another, totally dramatic. I wanted Sordi to bring out his real talent as a dramatic actor, which I think remarkable, as he had proved in the final death scene of *La grande guerra*. The film caused a lot of discussion. I was invited all over the country as never before. As usual, I found two different positions: those who said that the film encouraged violence, inviting the citizens to make justice for themselves; and others who said, on the contrary, that it showed the extremes to which this system can lead people. I had played a very risky card because it could look like a fascist film. The danger was in having chosen Sordi as the protagonist. Had I chosen Gian Maria Volonté, he would have easily become a hateful character. But Sordi was a popular character loved by the people, and it is hard to disagree with him, to condemn him: this is exactly what I wanted. Usually, young people understood what I wanted to say, while the older viewers perceived the other side of the film. On the «Messaggero» (one of Rome's leading dailies), we got a very violent article by Ruggero Guarini that said: «This movie should be banned: It is fascist and encourages violence!». Those who present themselves as the defendants of civilization make me laugh. I am civilized too, and I know what I'm doing.



Temporale Rosy (1979)

ROSY STORM (1979)

Temporale Rosy was adapted from a short novel by Carlo Brizzolara which Grimaldi had owned for a while. I did the film just as I wanted to, and it was a total flop! But I still love it



Speriamo che sia femmina (1986)

che non sarebbe interessato alla gente: delle donne che stavano in una casa di campagna, delle vicende poco «eccitanti», non c'era sesso, nè comicità, nè violenza, nulla di quegli ingredienti che secondo questi produttori «mostri sacri» funzionano. Poi all'improvviso ricevetti una telefonata da un signore che non conoscevo, il giovane produttore Gianni Di Clemente, che mi disse: «ho letto questa sceneggiatura e la vorrei fare». «Ma lei dice sul serio?». «Sì, certo!». E lui l'ha realizzata, affrontando delle spese non indifferenti, con quel cast lì. Una delle cose più fondamentali per fare del cinema *nuovo*, come si vuol fare oggi, consiste nella necessità di avere dei produttori nuovi, giovani. Non c'è niente da fare: quei vecchi produttori sono più incaricati di noi, da loro non c'è più niente da sperare! Mentre questi giovani capiscono le cose, si appassionano, vogliono fare qualcosa di nuovo.

Sì, è un film di mezzi toni, ma ti dirò che i mezzi toni sono facili. Chissà perché si dice che non li so fare... forse perché ho sempre fatto dei film comici o farseschi, oppure dei film come *La grande guerra* o *I compagni* o *L'armata Brancaleone* che si ritengono dei film tutti d'azione. Se però li guardi bene scopri che sono pieni di mezzi toni. Hanno la caratteristica di alternare delle cose roboanti, enfatizzanti, a degli improvvisi mezzi toni. Continuo a sostenere che la cosa più difficile da fare è la farsa, il *vero* film comico.

Nella parte che si svolgeva a Roma ho mantenuto un po' esagerati i rumori di fondo, del traffico. La città è invivibile, non solo per quello che avviene al di fuori ma anche per i rapporti che esistono dentro. Queste mansarde, questi attici dove si fanno tardi la notte, e la mattina è ancora tutto sporco, i piatti sono ancora per terra, c'è il servo nero o filippino che sia... È una cosa abbastanza sgradevole che volevo mettere in evidenza. Il vero rifugio è questa casa di campagna. Forse la vera protagonista è proprio la casa, più che la Ullmann. Ma sono significati che vengono fuori a film veduto, non è che noi li abbiamo organizzati a tavolino, sono abbastanza imprevisti.

C'è qualche assonanza con *Caro Michele*. Una borghesia che ha avuto una certa importanza nella storia d'Italia, ma che oggi non conta più niente, si sta disgregando, però con malinconia e con dignità, con grazia. Credo nell'inconscio, perché queste cose non le programmo mai, ma mi vengono fuori così. Può sembrare effettivamente un film tratto da un romanzo. Anche questo è avvenuto strada facendo, non era intenzionale. Potrebbe essere definito «cechoviano». Questa vicenda che si svolge in una casa di campagna, con tanti personaggi che entrano ed escono, vedi come sarebbe stata vista da un russo e com'è vista invece da un mediterraneo (non solo io ma noi altri che l'abbiamo scritta). Vedi come il tono, i colori, siano completamente diversi. Se ne sono fatti molti di film del genere, come ad esempio l'ultimo di Tavernier, *Una domenica in campagna*, che però non ha nulla a che vedere col mio che è molto italiano. Noi abbiamo un altro tono, anche rispetto ai tanti film

very much and I think it has a particular grace and some very beautiful scenes. Probably, this story of female-wrestlers and boxers was a bit out of the ordinary, people did not identify themselves with the characters. I found Depardieu very good in the role of the stupid and tender boxer. I even liked Faith Minton; this six foot giant is also very beautiful, I went to look for her in California. All the other girls were professional catch-wrestlers too. Even if the picture got good reviews, the public did not go to see it, leaving me shocked for more than a year, because I really believed in it.

In *Tempore Rosy* we created a very naif, and simple form of language, because it reflected the feelings of the characters. The setting was unusual: locations in northern France and Flanders, unknown to the French themselves.

LET'S HOPE IT'S A GIRL (1986)

The treatment of *Speriamo che sia femmina* had been ready for five or six years. It all started with Italian Gaumont, which at the time was in its greatest period of splendour. But when Gaumont had read the script, they had decided not to do the film. So we had taken the script to all the other production companies: Vides, Titanus, De Laurentiis etc. no one wanted to do it, according to them it was insignificant, a film that would not have interested the public: a group of women in a country house; nothing «exciting» happening, no sex, no comedy, no violence, none of those ingredients that these «great» producers consider as the essential elements to make a movie work... Then suddenly I received a phone call from Gianni Di Clemente, a young man I didn't know, who told me: «I read the script, and I want to do it».

I answered: «Are you sure?» «Yes, of course!». And he did it, facing the high costs that a cast like that was entitled to. One of the fundamental necessities to make a *new* type of cinema, is to have young and new producers. There is no way out: the old producers are even more senile than us, they don't give any grounds for hoping. While the young ones understand things, they get involved, they want to do something new... Yes, it is a film of half-tones, which I find easy to do. I don't understand why people say I'm not good at them... maybe because I have always done comedy and farce or things like *La grande guerra*, *I compagni*, or *L'Armata Brancaleone*, which are considered all-action films. If you look at them closely, though, you realize that they are full of half-tones. They alternate noisy, emphatic stuff to sudden half-tones. I keep on thinking that the hardest thing to go is farce: the true comic film. In the part of the picture that is shot in Rome, I exaggerated the traffic noise in the background. It's impossible to live in the city, not only depending on what happens outside, but also because of what happens inside. These apartments, these attics where people stay up till late at night, and then in the morning everything is still dirty, the dishes are on the floor; a black or philippino servant... It is all quite unpleasant, and I wanted to point it out. The real hiding place is this country house. Maybe the true protagonist of the film is the country house, more than Liv Ullmann. But these are meanings that come out only after seeing the end product, we didn't plan them, they are quite unforeseen.

Some similarities with *Caro Michele* came out: a bourgeoisie that has been quite important in the history of Italy, but that today has lost all influence, and is slowly falling apart, but still, with dignity, grace and a bit of sadness. I believe in the unconscious, because I never plan these things, they just come up. It can actually look like a film adapted from a novel, and this too happened along the way. It could be defined «Chechovian». A story set in a country house with many characters coming and going... One can imagine how a Russian would see it, and how, instead, a mediterranean has seen it (not just me, but all of us who wrote it).



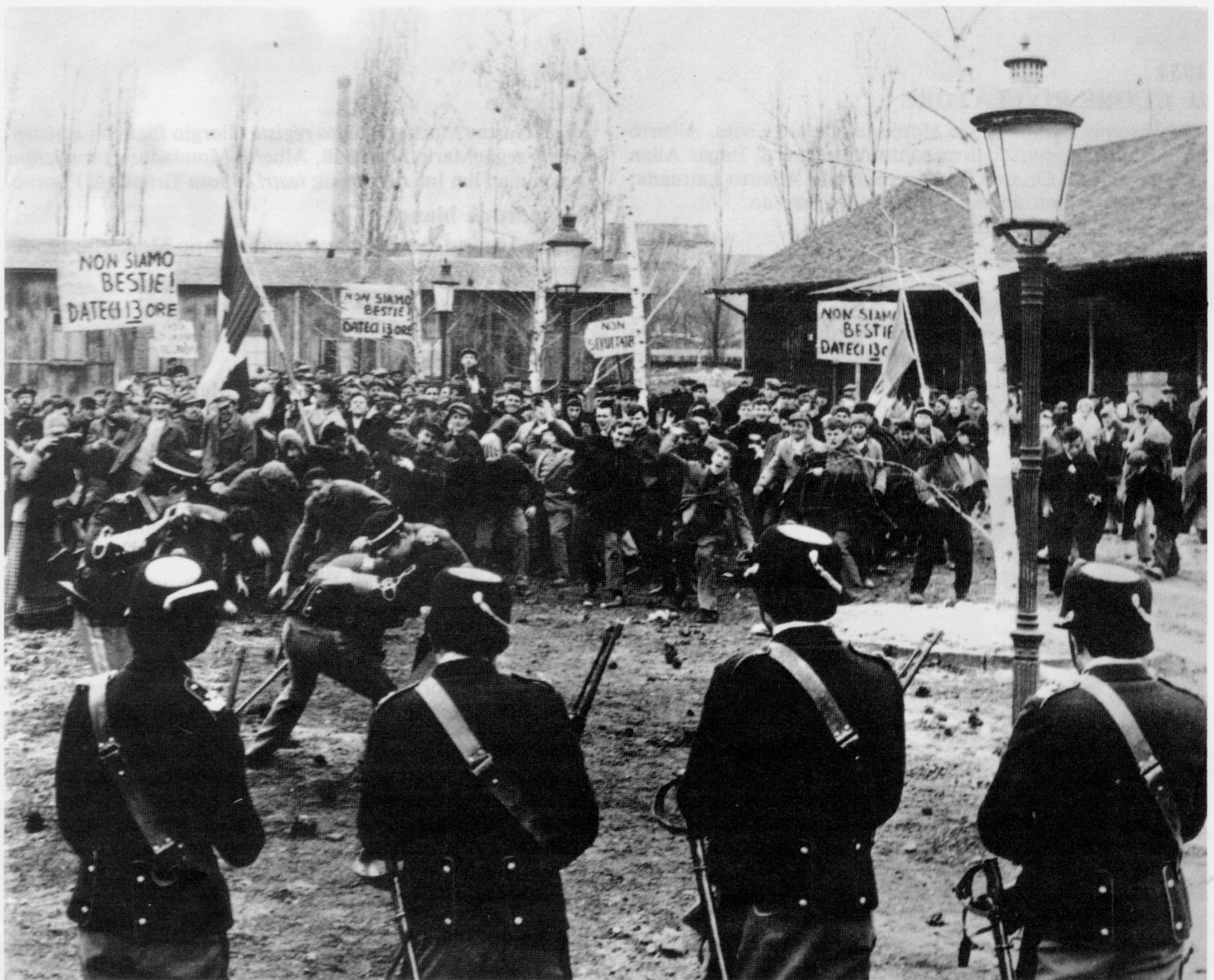
americani ambientati in campagna; c'è sempre un'ironia che altrove non c'è, se non in Cechov forse. Tutti credono che Cechov sia un autore drammatico e malinconico, mentre secondo me è un autore o ironico o comico.

Infatti in Russia lo mettono in scena comicamente, come delle commedie divertenti, non alla Visconti, queste cose strazianti... Ognuno di noi ormai, alla nostra età, fra i sessanta e i settant'anni, senza essere della gente particolarmente colta, ha incamerato tanta di quella letteratura sull'argomento...

One can see how the tone, the colors are completely different. Many films of the kind have been made, for example the last Tavernier, *A Sunday in the Country*, which has nothing to do with mine, because what I did is typically Italian. We have a whole different tone even compared to American films set in the country: irony is always present as, maybe, only in Chekov. Everyone thinks that Chekov is a sad and dramatic author, while to me he is ironic and comic. In fact, in Russia they stage him as something funny, as a comedy, not like Visconti, that excruciating stuff...

Anyone our age, between sixty and seventy, without having to be particularly cultured, has assimilated so much literature on the subject...

da Mario Monicelli, *L'arte della commedia*
a cura di Lorenzo Codelli, Dedalo, Bari, 1986.



I compagni (1963)

Mario Monicelli è nato a Viareggio il 16 maggio 1915. Compie gli studi a Milano e frequenta la facoltà di Storia e Filosofia all'Università di Pisa. Nel 1935 realizza con Alberto Mondadori un film a formato ridotto, *I ragazzi della via Paal*, premiato alla Mostra del cinema di Venezia.

Dal 1936 al 1948 lavora come aiuto-regista e sceneggiatore con i registi Camerini, Freda e Germi, per citarne solo alcuni. Nel 1949 dirige, assieme a Steno, il suo primo lungometraggio, *Al diavolo la celebrità*. Nel 1953 realizza, da solo, *Totò e Carolina*. Da allora ha realizzato una quarantina di film, senza abbandonare l'attività di sceneggiatore e cimentandosi anche in regie teatrali e operistiche.

1934

IL CUORE RIVELATORE

regia e sceneggiatura Mario Monicelli, Cesare Civita, Alberto Mondadori; *soggetto* dal racconto omonimo di Edgar Allan Poe; *fotografia* Cesare Civita; *scenografia* Alberto Lattuada; *produzione* Passoridottisti Cineimatori, Milano.

Cortometraggio a 16 mm.

1935

I RAGAZZI DELLA VIA PAAL

regia produzione e sceneggiatura Mario Monicelli, Alberto Mondadori; *soggetto* dal romanzo omonimo di Ferenc Molnár; *fotografia* Cesare Civita; *interpreti* Giulio Macchi e altri attori non professionisti.

Lungometraggio muto a 16 mm.



Mario Monicelli was born on May 16 1915 in Viareggio, (Tuscany). He studied in Milan and later attended the University of Pisa, History and Philosophy Department. In 1935 he made, together with Alberto Mondadori, the 16mm film *I ragazzi della via Paal* which won a prize at the Venice Film Festival. During 1936-1948, he worked as screenwriter and assistant director with directors such as Camerini, Freda and Germi, to name but a few. In 1949, he co-directed, with Steno, his first feature film, *Al diavolo la celebrità*. In 1953 he made, on his own, *Totò e Carolina*. He has directed since close to 40 films, never abandoning his work as screenwriter, and also working for theatre and Opera productions.

1936

Ballerine

regia Gustav Machaty; *aiuto regista* Giorgio Bianchi; *assistenti alla regia* Mario Monicelli, Alberto Mondadori; *produzione* Anonima Film Internazionali; *teatri di posa* Tirrenia di Pisorno.

Squadrone bianco

Regia Augusto Genina; *aiuto regista* Mario Monicelli; *produzione* Roma Film; *teatri di posa* Cines.

1937

I fratelli Castiglioni

regia Corrado D'Errico; *aiuto regista* Mario Monicelli; *produzione* Giuseppe Amato; *teatri di posa* Tirrenia di Pisorno.

PIOGGIA D'ESTATE

regia Michele Badike (Mario Monicelli); *sceneggiatura* Mario Monicelli; *fotografia* Manfredo Bertini; *scenografia* Luciano Zacconi *interpreti* Ermelio Zacconi, Ernesto Zacconi, Raniero Barsanti; *lunghezza* m. 1859.

Girato a Camaiore nella villa Zacconi.

1939

Equatore

regia Gino Valori; *aiuto regista* Mario Monicelli; *produzione* Roma Film; *teatri di posa* Cinecittà.

Il documento

regia Mario Camerini; *aiuto regista* Mario Monicelli; *produzione* Secet-Scalera; *teatri di posa* Cinecittà.

Fascino

regia Giacinto Solito; *aiuto regista* Mario Monicelli; *produzione* Viralba S.A.; *teatri di posa* Titanus-Farnesina.

1940

La granduchessa si diverte

regia Giacomo Gentilomo; *sceneggiatura* Riccardo Freda, Gi-

como Gentilomo, Mino Caudana, Aldo De Benedetti, Mario Monicelli; *soggetto* dalla commedia *La corona di strass* di Ugo Falena; *aiuto regista* Mario Monicelli; *produzione* S.A. Cinematografica Tirrenia; *teatri di posa* Tirrenia di Pisorno.

1941

Marco Visconti

regia Mario Bonnard; *aiuto regista* Mario Monicelli; *produzione* E.N.I.C.; *teatri di posa* Cinecittà.

Brivido

regia Giacomo Gentilomo; *aiuto regista* Mario Monicelli; *sceneggiatura* Alessandro De Stefani, Mino Caudana, Giacomo Gentilomo, Mario Monicelli; *soggetto* dalla commedia *Il triangolo magico* di Alessandro De Stefani; *produzione* E.N.I.C.; *teatri di posa* Titanus-Farnesina.

1942

La donna è mobile

regia Mario Mattoli; *soggetto e sceneggiatura* Steno, Mario Monicelli; *produzione* Sangraf.

1943

Cortocircuito

regia Giacomo Gentilomo; *soggetto e sceneggiatura* Ezio D'Erico, Mario Monicelli, Ernesto Grassi, Giacomo Gentilomo; *produzione* Arno.

1946

L'angelo e il diavolo

regia Mario Camerini; *sceneggiatura* Mario Camerini, Cesare Zavattini, Mario Monicelli, Steno; *soggetto* Cesare Zavattini; *produzione* Lore Film, Milano.

L'apocalisse

regia Giuseppe M. Scotese; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Diego Fabbri; *produzione* Exceptional.

Aquila nera

regia Riccardo Freda; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Riccardo Freda, Steno, Braccio Agnoletti; *soggetto* dal racconto *Dubrowsko* di Puskin; *produzione* C.D.I.

Abbasso la miseria!

regia Gennaro Righelli; *sceneggiatura* Gennaro Righelli, Nicola Fausto Neroni, Steno, Mario Monicelli; *soggetto* Gennaro Righelli; *produzione* Domus Film.

Il testimone

regia Pietro Germi; *aiuto regista* Mario Monicelli; *produzione* Orbis; *teatri di posa* Stabilimenti della Farnesina.

1947

Fatalità

regia Giorgio Bianchi; *aiuto regista* Mario Monicelli; *sceneggiatura* Sergio Amidei, Rocco Galdieri, Mario Monicelli; *soggetto* dal dramma *Aniello a 'ffede* di Rocco Galdieri; *produzione* Universalcine.

Furia

regia Goffredo Alessandrini; *aiuto regista* Mario Monicelli; *produzione* Agic; *teatri di posa* Safa-Palatino.

Abbasso la ricchezza!

regia Gennaro Righelli; *sceneggiatura* Vittorio Calvino, Vittorio De Sica, Nicola Fausto Neroni, Gennaro Righelli, Fabrizio Sarazani, Pietro Solari, Steno, Mario Monicelli; *soggetto* Gennaro Righelli; *produzione* Lux Film, Ora Film.

Fumeria d'oppio o Ritorna Zà-la-mort

regia Raffaello Matarazzo; *sceneggiatura* Raffaello Matarazzo, Ettore M. Margadonna, Mario Monicelli, Federico Fellini, Tullio Pinelli; *soggetto* Raffaello Matarazzo; *produzione* Labor Metropa.

Follie per l'opera

regia Mario Costa; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Giovanna Soria, Steno, Mario Costa; *soggetto* Mario Monicelli, Steno; *produzione* Scalera.

I miserabili

Episodio Caccia all'uomo

regia Riccardo Freda; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Steno, Riccardo Freda, Nino Novarese.

Episodio Tempesta su Parigi

regia Riccardo Freda; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Steno, Nino Novarese, Riccardo Freda; *soggetto* da *I miserabili* di Victor Hugo; *produzione* Lux Film.

Come persi la guerra

regia Carlo Borghesio; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Mario Amendola, Leo Benvenuti, Tullio Pinelli, Steno, Carlo Borghesio, Aldo De Benedetti; *produzione* Lux Film, R.D.L.

L'ebreo errante

regia Goffredo Alessandrini; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Flaminio Bollini, Ennio De Concini, G. De Luca, Enrico Fulchignoni, Anton Giulio Maiano, Goffredo Alessandrini, Giambattista Angioletti; *soggetto* Giambattista Angioletti dal romanzo omonimo di Eugène Sue; *produzione* Cinematografica Distributori Indipendenti.

Il corriere del re

regia Gennaro Righelli; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Steno, Nicolai, Guida, Gennaro Righelli; *soggetto* dal romanzo *Il rosso e il nero* di Stendhal; *produzione* Fincine Domus.

La figlia del capitano

regia Mario Camerini; *sceneggiatura* Mario Camerini, Mario Monicelli, Carlo Musso, Ivo Perilli, Steno; *soggetto* dal romanzo omonimo di Puskin e da una sceneggiatura di Tullio Pinelli del 1942; *produzione* Lux Film, R.D.L.

Gioventù perduta

regia Pietro Germi; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Antonio Pietrangeli, Enzo Provenzale, Leopoldo Trieste, Bruno Valerii, Pietro Germi; *produzione* Lux Film.

1948

L'eroe della strada

regia Carlo Borghesio; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Steno, Leo Benvenuti, Mario Amendola, Carlo Borghesio; *produzione* Lux Film, Rovere.

Riso amaro

regia Giuseppe De Santis; *sceneggiatura* Corrado Alvaro, Carlo Lizzani, Carlo Musso, Ivo Perilli, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Steno e Mario Monicelli (non accreditati); *produzione* Lux Film.

Abbasso la fortuna o Lo sciopero dei milioni

regia Raffaello Matarazzo; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Steno, Raffaello Matarazzo; *soggetto* Raffaello Matarazzo; *produzione* Labor.

Il cavaliere misterioso

regia Riccardo Freda; *soggetto e sceneggiatura* Mario Monicelli, Steno, Riccardo Freda; *produzione* Lux Film.

1949

In nome della legge

*regia Pietro Germi; sceneggiatura Mario Monicelli, Pietro Germi, Federico Fellini, Tullio Pinelli, Giuseppe Mangione, Aldo Bizzarri; soggetto dal romanzo *Piccola pretura* di Giuseppe Guido Loschiavo; produzione Lux Film, Rovere.*

Accidenti alla guerra

regia Giorgio Simonelli; sceneggiatura Mario Monicelli, Marcello Marchesi, Pisani, Vittorio Metz; produzione Vulcania Film.

Il Conte Ugolino

*regia Riccardo Freda; sceneggiatura Mario Monicelli, Steno, Riccardo Freda; soggetto Luigi Bonelli da *L'Inferno* di Dante; produzione Forum Film.*

Come scopersi l'America

regia Carlo Borghesio; soggetto e sceneggiatura Mario Monicelli, Leo Benvenuti, Mario Amendola, Steno, Carlo Borghesio; produzione Lux Film, Rovere.

Marechiaro

regia Giorgio Ferroni; sceneggiatura Mario Monicelli, Steno; produzione Romana Film.

Quel bandito sono io

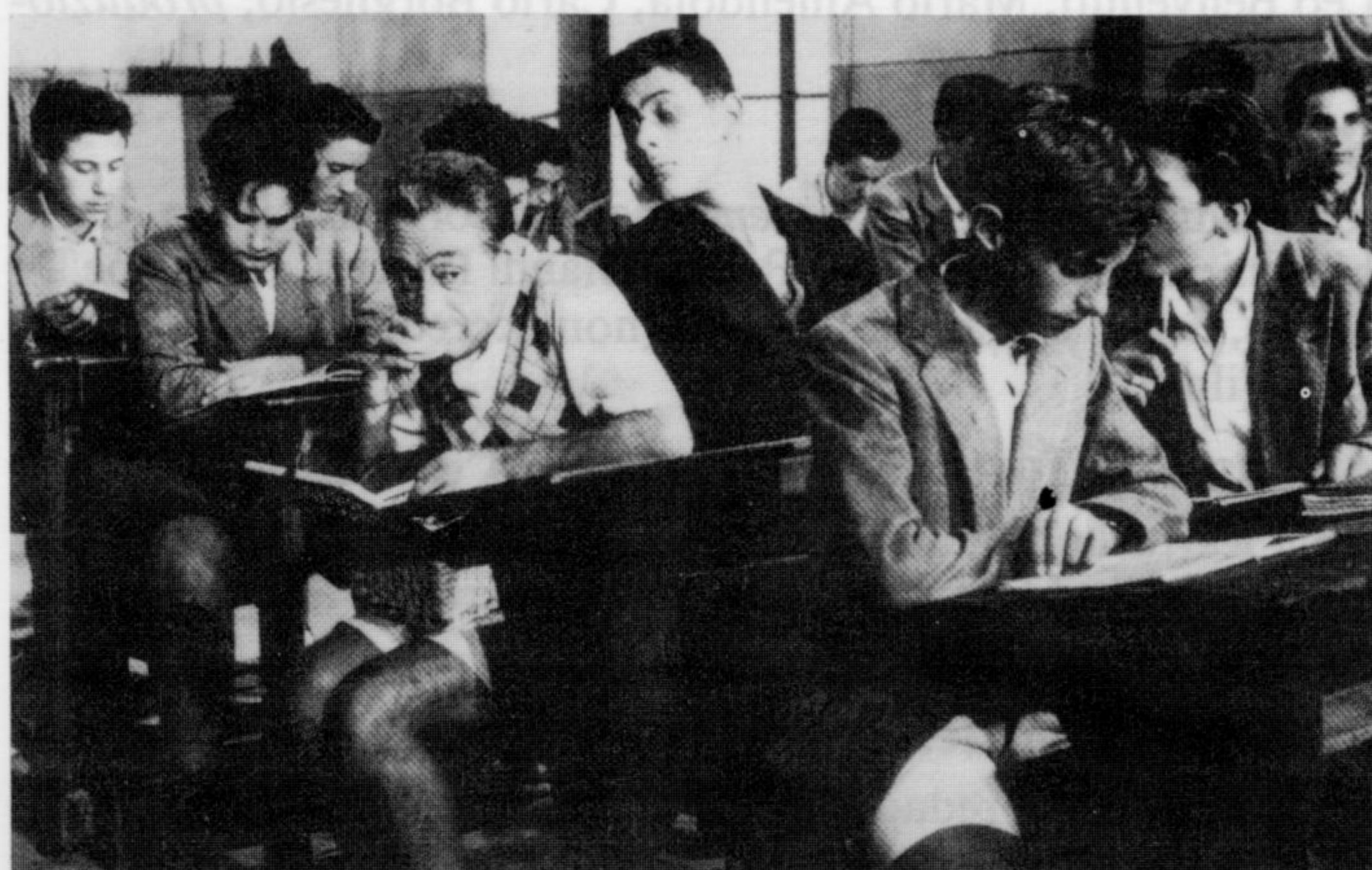
regia Mario Soldati; sceneggiatura Mario Monicelli, Steno, Mario Soldati; soggetto dalla commedia omonima di Peppino De Filippo; produzione Carlo Ponti per Lux Film.

AL DIAVOLO LA CELEBRITÀ

regia Steno, Mario Monicelli; sceneggiatura Mario Monicelli, Steno, Geo Tapparelli, Dino Hobbes Cecchini, Ernesto Calindri; soggetto Steno, Mario Monicelli; fotografia Leonida Barboni; scenografia Piero Filippone; musica Carlo Franchi, Mario Funaro; montaggio Renzo Lucidi; interpreti Mischa Auer (Stork), Leonardo Cortese (prof. Bresci), Marilyn Buferd (Ellen), Marcel Cerdan (il boxeur); Aldo Silvani (il diavolo), Ferruccio Tagliavini (il tenore), Carlo Campanini, Nyta Dover, Franca Marzi, Folco Lulli, Gianni Rizzo, Alba Arnova, Agnese Dubbini, Abbe Lane, Bill Tubbs, Luigi Pavese, Enrico Luzzi; produzione Maleno Malenotti per Produttori Associati; distribuzione Scalera Film; teatri di prosa Scalera Film; durata 100'.

TOTÒ CERCA CASA

*regia Steno, Mario Monicelli; aiuto regista Rudy Bauer; sceneggiatura Age, Furio Scarpelli, Steno, Mario Monicelli, Vittorio Metz, Marcello Marchesi; soggetto da *Il custode* di M. Muscariello; fotografia Giuseppe Caracciolo; scenografia Carlo Egidi; musica Carlo Rustichelli; costumi Anna Maria Fea; montaggio Otello Colangeli; interpreti Totò (Beniamino Lomacchio), Alda Mangini (Amalia), Lia Molfese (Aida), Mario Gat-*



tari (il figlio), Aroldo Tieri (Checchino), Alfredo Ragusa (il bimbo), Luigi Pavese (il capoufficio), Giacomo Furia (Pasquale Saluto), Enzo Biliotti (il sindaco), Cesare Polacco (il vicecustode), Flavio Fiorin (il vedovo), Marisa Merlini (la patronessa), Folco Lulli (il turco), Lilo Weibel (la turca), Mario Riva (il proprietario dell'Agenzia), Mario Castellani (l'imbroglione), Pietro De Vico (il cinese); produzione Carlo Ponti per A.T.A. (Artisti Tecnici Associati), distribuzione Titanus; teatri di posa Scalera Film; durata 82'.

1950

Il brigante Musolino

regia Mario Camerini; sceneggiatura Mario Camerini, Franco Brusati, Ennio De Concini, Ivo Perilli, Vincenzo Talarico, Antonio Leonviola, Mario Monicelli, Steno; soggetto Mario Monicelli, Steno; produzione Ponti-De Laurentiis.

L'inafferrabile 12

regia Mario Mattoli; soggetto e sceneggiatura Marcello Marchesi, Steno, Mario Monicelli, Age, Vittorio Metz, Sandro Continenza; produzione I.C.I.

Botta e risposta

regia Mario Soldati; soggetto e sceneggiatura Pietro Garinei, Sandro Giovannini, Amedei Maiuri, Mario Soldati, Steno, Mario Monicelli, Marcello Marchesi; produzione Dino De Laurentiis per Lux Film.

È ARRIVATO IL CAVALIERE

regia Steno, Mario Monicelli; soggetto e sceneggiatura Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Steno, Mario Monicelli, Tino Scotti; fotografia Mario Bava; scenografia Flavio Mogherini; musica Nino Rota; montaggio Mario Borghi, Franco Fraticelli; interpreti Tino Scotti (il Cavaliere), Silvana Pampanini (Carla Colombo), Enrico Viarisio (il ministro), Nyta Dover (Musette), Enzo Biliotti (il commissario), Alda Mangini (moglie del ministro), Galeazzo Benti (marchese Bevilacqua), Marcella Rovena, Giovanna Galletti, Carlo Mazzarella, Federico Collino, Gilberto Mazzi, Guido Morisi, Enzo Maggio, Rocco D'Assunta, Pasquale Misiano, Arturo Bragaglia; produzione Minerva; teatri di posa Titanus-Farnesina; durata 90'.

VITA DA CANI

regia Steno, Mario Monicelli; sceneggiatura Steno, Mario Monicelli, Sergio Amidei, Aldo Fabrizi, Ruggero Maccari, Nino Novarese, Fulvio Palmieri; soggetto Steno, Mario Monicelli; fotografia Mario Bava; scenografia Flavio Mogherini; musica Nino Rota; canzoni Nino Rota, Aldo Fabrizi, Mario Ruccione; montaggio Mario Bonotti; interpreti Aldo Fabrizi (cavaliere Nino Martoni), Gina Lollobrigida (Margherita), Delia Scala (Vera), Tamara Lees (Franca), Marcello Mastroianni (Carlo), Nyta Dover (Lucy d'Astrid), Bruno Corelli (primo ballerino), Furlanetto (Boselli), Gianni Barrella, Mariemma Bardi, Michele Malaspina, Tino Scotti, Pina Piovani, Lidia Alfonsi, Pasquale Misiano, Eduardo Passarelli, Enzo Maggio, Noemi Zeki, Livia Rezin, Anna Pabella, Giuseppe Angelini, Siria Vellani, Giorgina Nardini, Vittorina Benvenuti; produzione Carlo Ponti per Excelsa-A.T.A.; distribuzione regionale; teatri di posa Titanus-Farnesina; durata 90'.

Le sei mogli di Barbablu

regia Carlo Ludovico Bragaglia; soggetto e sceneggiatura Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Age, Furio Scarpelli, Steno, Mario Monicelli; produzione Golden Film.

1951

Il lupo della Sila

regia Duilio Coletti; sceneggiatura Mario Monicelli, Steno, Carlo Musso, Ivo Perilli, Vincenzo Talarico, Giuseppe Gironda; soggetto Steno, Mario Monicelli; produzione Lux Film.

Accidenti alle tasse

regia Mario Mattoli; sceneggiatura Mario Monicelli, Steno, Leo Cattozzo, Mario Mattoli; soggetto Steno, Mario Monicelli; produzione Ponti-De Laurentiis.

Vendetta... sarda

regia Mario Mattoli; soggetto e sceneggiatura Mario Monicelli, Steno, Ruggero Maccari, Galeazzo Benti; produzione Excelsa Film.

Core 'ngrato

regia Guido Brignone; soggetto Mario Monicelli, Steno; produzione Manenti.

O.K. Nerone

regia Mario Soldati; sceneggiatura Mario Monicelli, Age, Alessandro Continenza, Furio Scarpelli, Steno, Eduardo Ciannelli; soggetto Steno, Mario Monicelli; produzione Nicolò Theodoli.

Napoleone

regia Carlo Borghesio; sceneggiatura Steno, Mario Monicelli, Leo Benvenuti; produzione P.D.C.

Amo un assassino

regia Baccio Bandini; soggetto e sceneggiatura Mario Monicelli, Sandro Continenza, Ennio De Concini, Steno, Baccio Bandini; produzione Lux Film.

È l'amor che mi rovina

regia Mario Soldati; soggetto e sceneggiatura Mario Monicelli, Steno, Blasi, Bernardino Zapponi; produzione I.C.S.

Il tradimento o Passato che uccide

regia Riccardo Freda; sceneggiatura Mario Monicelli, Riccardo Freda, Ennio De Concini; soggetto Mario Monicelli; produzione Safa-Palatino.

GUARDIE E LADRI

*regia Steno, Mario Monicelli; sceneggiatura Vitaliano Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flaiano, Ruggero Maccari, Steno, Mario Monicelli; soggetto Piero Tellini; fotografia Mario Bava; scenografia Flavio Mogherini; musica Alessandro Cicognini; montaggio Adriana Novelli; interpreti Totò (*Ferdinando Esposito*), Pina Piovani (*sua moglie*), Aldo Fabrizi (*il brigadiere Bottani*), Ave Ninchi (*Giovanna*), Rossana Podestà (*figlia di Giovanna*), Ernesto Almirante (*padre di Esposito*), Carlo Delle Piane (*uno dei figli di Esposito*), William C. Tubbs (*Mr. Locuzzo*), Gino Leurini (*cognato di Esposito*), Mario Castellani (*Amilcare*), Aldo Giuffré, Armando Guarnieri, Piero Carloni, Paolo Modugno; produzione Ponti-De Laurentiis-Golden Film; distribuzione Lux Film; teatri di posa Ponti-De Laurentiis; durata 109'.*

1952

Anema e core

regia Mario Mattoli; sceneggiatura Mario Monicelli, Steno, Ruggero Maccari, Leo Cattozzo, Mario Mattoli; soggetto Ruggero Maccari; produzione Excelsa Film.

Totò a colori

regia Steno; sceneggiatura Steno, Mario Monicelli, Age, Furio Scarpelli; soggetto Steno, da sketches di riviste di Michele Galdieri e di Totò; produzione Ponti-De Laurentiis.

Cinque poveri in automobile

regia Mario Mattoli; sceneggiatura Mario Monicelli, Cesare Zavattini, Titina De Filippo, Aldo Fabrizi, Steno; soggetto Cesare Zavattini; produzione Documento Film.

TOTÒ E I RE DI ROMA

regia Steno, Mario Monicelli; aiuto regista Lucio Fulci; sceneg-

*giatura Steno, Mario Monicelli, Ennio De Concini, Peppino De Filippo, Dino Risi; soggetto dai racconti *La morte dell'impiegato* e *Esami di promozione* di Anton Cechov; fotografia Giuseppe La Torre; scenografia Alberto Tavazzi; musica Nino Rota; montaggio Adriana Novelli; interpreti Totò (*Ercole Pappalardo*), Anna Carena (*sua moglie*), Giovanna Pala (*Gianina*), Anna Vita (*figlia di Ercole*), Eva Vanicek (*un'altra figlia*), Aroldo Tieri (*Ferruccio*), Alberto Sordi (*il maestro elementare*), Giulio Stival (*Sua Eccellenza Badalozzi*), Gianni Glori (*Giorgio*), Mario Castellani, Ernesto Almirante, Giulio Cali, Emilio Petacci, Pietro Carloni, Francesca Pietrosi, Ada Mari, Marisa Finiani, Eduardo Passarelli, Ines Marchesini, Nino Marchetti; produzione Golden Films-Humanitas Film; distribuzione Titanus, teatri di posa Titanus-Farnesina; durata 104'.*

TOTÒ E LE DONNE

*regia Steno, Mario Monicelli; sceneggiatura Age, Furio Scarpelli, Steno, Mario Monicelli; soggetto Age, Furio Scarpelli; fotografia Piero Filippone; musica Carlo Rustichelli; montaggio Gisa Radicchi Levi; interpreti Totò (*cavalier Filippo Scaparro*), Ave Ninchi (*Giovanna, sua moglie*), Giovanna Pala (*Mirella*), Peppino De Filippo (*dottor Paolo Desideri*), Lea Padovani (*Ginetta*), Franca Faldini (*la signora dell'appuntamento*), Alda Mangini (*la suocera*), Mario Castellani (*ragionier Carlini*), Primarosa Battistella (*Antonietta*), Carlo Mazzarella (*il presentatore del concorso di bellezza*), Clelia Matania (*la cameriera*), Teresa Pellati; produzione Rosa Film; distribuzione Variety Film; teatri di posa Ponti-De Laurentiis; durata 103'.*

Tizio, Caio e Sempronio

regia Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Alberto Pozzetti; soggetto e sceneggiatura Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Mario Monicelli; produzione Capitol.

1953

LE INFEDELI

*regia Steno, Mario Monicelli; aiuto regista Gillo Pontecorvo; sceneggiatura Ivo Perilli, Franco Brusati, Steno, Mario Monicelli; soggetto Ivo Perilli; fotografia Aldo Tonti; scenografia Piero Gherardi; musica Armando Trovaioli; montaggio Adriana Novelli; interpreti May Britt (*Luciana Rogers*), Anna Maria Ferrero (*Cesarina*), Pierre Cressoy (*Osvaldo Dalprà*), Gina Lollobrigida (*Lulla Possenti*), Irene Papas (*Luisa Azzali*), Marina Vlady (*Marisa*), Tina Lattanzi (*Carla Bellaris*), Giulio Cali (*l'investigatore*), Charles Fawcett (*Henry Rogers*), Carlo Romano (*Azzali*), Margherita Bagni (*madre di Teresa*), Milko Skofic (*Guido*), Tanja Weber (*amica di Lulla*), Bernardo Tafuri (*Giulio Possenti*), Paolo Ferrara (*il commissario*), Carlo Lamas (*l'autista*); produzione Ponti-De Laurentiis-Excelsa Film; distribuzione Minerva; teatri di posa Ponti-De Laurentiis; durata 105'.*

Un turco napoletano

*regia Mario Mattoli; sceneggiatura Sandro Continenza, Ruggero Maccari, Mario Monicelli, Italo De Tundo; soggetto dalla farsa *'Nu turco napulitano* (1888) di Eduardo Scarpetta; produzione Lux Film - Rosa Film.*

Il più comico spettacolo del mondo

regia Mario Mattoli; soggetto e sceneggiatura Sandro Continenza, Italo De Tundo, Ruggero Maccari, Mario Mattoli, Mario Monicelli; produzione Rosa Film.

Giuseppe Verdi

regia Raffaello Matarazzo; soggetto e sceneggiatura Mario Monicelli, Leo Benvenuti, Liana Ferri, Giovanna Soria, Piero Pierotti; produzione Consorzio Verdi.

Cavalleria rusticana

regia Carmine Gallone; sceneggiatura Mario Monicelli, Basilio Franchina, Francesco De Feo, Art Cohn, Carmine Gallo-

ne; soggetto dall'opera lirica di Pietro Mascagni; produzione Excelsa Film.

Perdonami

regia Mario Costa; sceneggiatura Steno, Mario Monicelli; produzione Rizzoli-Royal.

Violenza sul lago o Art. 519 Codice penale

regia Leonardo Cortese; sceneggiatura Mario Monicelli, Cesare Torri, Braccio Agnoletti, Sabatino Ciuffini, Leonardo Cortese; produzione Zeus-Francines.



TOTÒ E CAROLINA

regia Mario Monicelli; aiuto regista Gillo Pontecorvo; sceneggiatura Age, Furio Scarpelli, Rodolfo Sonego, Mario Monicelli; soggetto Ennio Flaiano; fotografia Domenico Scala, Luciano Trasatti; scenografia Piero Gherardi; musica Angelo Francesco Lavagnino; montaggio Adriana Novelli; interpreti Totò (Antonio Caccavallo), Anna Maria Ferrero (Carolina De Vico), Arnoldo Foà (il commissario), Maurizio Arena (Mario), Tina Pica (un'ammalata all'ospedale), Gianni Cavalieri (il veneziano), Mario Castellani (Goffredo Barozzoli), Rosita Pisano (sua moglie), Fanny Landini (una prostituta), Nino Vingelli (il brigadiere), Enzo Garinei (il dottor Rinaldi), Guido Agostinelli (il padre di Caccavallo), Giovanni Grasso (il vice-commissario); produzione Rosa Film; distribuzione Variety Film; teatri di posa Ponti-De Laurenti; durata 85'. (Il film è uscito nel 1955/Released in 1955).

1954

PROIBITO

regia Mario Monicelli; aiuto regista Francesco Rosi; sceneggiatura Mario Monicelli, Suso Cecchi d'Amico, Giuseppe Manzione; soggetto dal romanzo *La madre* di Grazia Deledda; fotografia Alto Tonti (Technicolor); scenografia Piero Gherardi; musica sinfonie di Johannes Brahms adattate da Nino Rota; montaggio Adriana Novelli; interpreti Mel Ferrer (Don Paolo Solinas), Amedeo Nazzari (Costantino Corraine), Lea Massari (Agnese Barras), Henri Vilbert (Niccodemo Barras), Eduardo Ciannelli (il vescovo), Paolo Ferrara il maresciallo Taddei), Decimo Cristiani (Antonio), Germaine Kerjean (Maddalena Solinas), Memmo Luisi (Antioco), Aldo Pini, Orazio Costa, Marco Guglielmi, Antonio Gradoli, Ornella Spegni, Mimmo Palmara, Renato Terra, Manlio Busoni, Giulio Buttiferri, Giuseppe Chinnici, Armando Guarnieri; produzione Gianni Hecht Lucari per Documento Film (Roma) - U.G.C. Cormoran Film - Louvre Film (Parigi); distribuzione Diana Cinematografica; teatri di posa Cinecittà; durata 100'.

1955

Guai ai vinti

regia Raffaello Matarazzo; sceneggiatura Mario Monicelli, Achille Campanile, Raffaello Matarazzo, Piero Pierotti, Giovanna Soria; produzione Maleno Malenotti.

UN EROE DEI NOSTRI TEMPI

regia Mario Monicelli; aiuto regista Mario Maffei; sceneggiatura Rodolfo Sonego, Mario Monicelli; soggetto Rodolfo Sonego; fotografia Tino Santoni; scenografia Carlo Egidi; musica Nino Rota; montaggio Adriana Novelli; interpreti Alberto Sordi (Alberto Menichetti), Franca Valeri (la vedova De Ritis), Giovanna Ralli (Marcella), Tina Pica (Clotilde), Leopoldo Carotenuto (Gustavo), Leopoldo Trieste (Aurelio), Alberto Lattuada (il capoufficio), Carlo Pedersoli (Fernando), Giulio Cagli, Lina Bonivento, Paolo Ferrara, Mino Doro, Ciccio Barbi, Jone Frigerio, Nino Vingelli, Lea Migliorini, Mario Menconi, Paola Quagliero, Carlo Mazzarella, Vera Valentini, Giorgio Berti, Giuliana Manoni, Rosanna Fabrizi, Pietro Carloni, Anita Durante; produzione Franco Cristaldi per Titanus-Vides; distribuzione Titanus; teatri di posa Titanus-Farnesina; durata 90'.

La donna più bella del mondo

regia Robert Z. Leonard; soggetto e sceneggiatura Cesare Cavigna, Liana Ferri, Mario Monicelli, Luciano Martino, Piero Pierotti, Franco Solinas, Giovanna Soria; produzione Maleno Malenotti.

1956

DONATELLA

regia Mario Monicelli; aiuto regista Mario Maffei; sceneggiatura Mario Monicelli, Roberto Amoroso, Ruggero Maccari, Sandro Continenza, Piero Tellini; soggetto Mario Rappini, Alfredo Vittorio Reichlin; fotografia Tonino Delli Colli (Eastman-color Cinemasope); scenografia Vittorio Valentini; musica Gino Filippini, Xavier Cugat; montaggio Adriana Novelli; interpreti Elsa Martinelli (Donatella), Gabriele Ferzetti (Maurizio), Walter Chiari (Guido), Aldo Fabrizi, Liliana Bonfanti, Giovanna Pala, Virgilio Riento, Xavier Cugat, Mariù Gleck, Giuseppe Porelli, Abbe Lane, Lea Migliorini, Giancarlo Nicotra, Alan Furlan, John Rembu, Ria Lena, Catherine Williams, Luciano Fatur, Pietro Chiassai; produzione Roberto Amoroso per la Sud Film; distribuzione regionale; teatri di posa Cinecittà; durata 101'.

1957

PADRI E FIGLI...

regia Mario Monicelli; aiuto regista Mario Maffei; sceneggiatura Mario Monicelli, Age, Furio Scarpelli, Leo Benvenuti, Luigi Emmanuele; soggetto Mario Monicelli, Age, Furio Scarpelli; fotografia Leonida Barboni; scenografia Piero Gherardi; musica Alessandro Cicognini; montaggio Otello Colangeli; interpreti Vittorio De Sica (Vincenzo Corallo), Lorella De Luca (Marcella), Riccardo Garrone (Carlo), Marcello Mastroianni (Cesare Marchetti), Fiorella Mari (Rita Marchetti), Franco Interlenghi (Guido Blasi), Antonella Lualdi (Giulia Blasi), Memmo Carotenuto (Amerigo Santarelli), Marisa Merlini (Ines Santarelli), Ruggero Marchi (Vittorio Bacci), Emma Baron (signora Bacci), Raffaele Pisù (Vezio Bacci), Gabriele Antonini (Sandro Bacci), Franco Di Trocchio (Alvaruccio), Franca Gandolfi; produzione Guido Giambartolomei per Royal Film (Roma) - Filmel/Lyrica (Parigi); distribuzione Cineriz; teatri di posa Titanus-Farnesina; durata 92'.

'Orso d'Argento' al Festival di Berlino/'Silver Bear' at the Berlin Film Festival.

IL MEDICO E LO STREGONE

regia Mario Monicelli; aiuto regista Mario Maffei; sceneggiatura Age, Furio Scarpelli, Ennio De Concini, Luigi Emmanuele, Mario Monicelli; soggetto Age, Furio Scarpelli; fotografia Luciano Trasatti (Cinescope); scenografia e costumi Piero Gherardi; musica Nino Rota; montaggio Otello Colangeli; interpreti Vittorio De Sica (Antonio Locoratolo); Marcello Mastroianni (dottor Francesco Marchetti), Marisa Merlini (Ma-

falda), Lorella De Luca (*Clamide*), Gabriella Pallotta (*Pasqua*), Virgilio Riento (*Umberto*), Carlo Taranto (*Scarfone*), Riccardo Garrone (*il maresciallo dei carabinieri*), Ilaria Occhini (*Rosina*), Alberto Sordi (*Corrado*), Giorgio Cerioni (*Galeazzo Persenti*), Franco Di Trocchio (*Vito*); *produzione* Royal Film (Roma) - Francinex (Parigi); *teatri di posa* Titanus-Farnesina; *distribuzione* Cineriz, *durata* 100'.

1958

I SOLITI IGNOTI

regia Mario Monicelli, *aiuto regista* Mario Maffei; *sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli, Suso Cecchi d'Amico; *soggetto* Age, Furio Scarpelli; *fotografia* Gianni Di Venanzo; *scenografia e costumi* Piero Gherardi; *musica* Piero Umiliani; *montaggio* Adriana Novelli; *interpreti* Marcello Mastroianni (*Tiberio*), Vittorio Gassman (*Peppe*), Totò (*Dante Cruciani*), Renato Salvatori (*Mario*), Carla Gravina (*Nicoletta*), Claudia Cardinale (*Carmelina*), Memmo Carotenuto (*Cosimo*), Tiberio Murgia (*Michele, detto Ferribotte*), Rossana Roxy (*Norma*), Carlo Pisacane (*Capanelle*), Gina Rovere (*Teresa*), Gina Amendola, Mario De Simone, Renato Terra, Elisa Fabrizi, Elvira Tonelli, Mario Menconi, Pasquale Misiano, Gustavo Serena, Nino Marchetti, Amerigo Santarelli, Aldo Trifilletto, Mario Feliciani, Edith Bruck, Lisa Romey, Isa Masetti, Roberto Spiombi; *produzione* Franco Cristaldi per Lux-Vides; *distribuzione* Lux Film; *teatri di posa* Cinecittà; *durata* 111'. Nomination agli Oscar quale migliore film straniero/Academy Award Nomination.

1959

LA GRANDE GUERRA

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Mario Maffei; *soggetto e sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Mario Monicelli; *fotografia* Giuseppe Rotunno, Roberto Gherardi (Cinemascope); *scenografia* Mario Garbuglia; *musica* Nino Rota; *costumi* Danilo Donati; *montaggio* Adriana Novelli; *interpreti* Alberto Sordi (*Oreste Jacovacci*), Vittorio Gassman (*Giovanni Busacca*), Bernard Blier (*capitano Castelli*), Silvana Mangano (*Costantina*), Carlo D'Angelo (*Ardito Ferri*), Achille Compagnoni (*cappellano*), Tiberio Murgia (*Nicotra*), Folco Lulli (*Bordin*), Romolo Valli (*tenente Gallina*), Nicola Arigliano (*Giardino*), Livio Lorenzon (*sergente Battiferri*), Mario Valdemarini (*sottotenente Loquenzi*), Tiberio Mitri (*Mandich*), Vittorio Sanipoli (*maggior Venturi*), Geronimo Meynier (*portaordini*), Ferruccio Amendola (*Deconcini*), Elsa Vazzoler (*moglie di Bordin*), Luigi Fainelli (*Giacomazzi*), Marcello Giorda (*il generale*), Gerard Herter (*ufficiale austriaco*), Guido Celano (*ufficiale di Stato Maggiore*), Mario Feliciani, Mario Mazza, Mario Colli, Giovanni Baghino, Mario Frera, Gian Luigi Polidoro, Leandro Punturi; *produzione* Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma) e per la Gray Film (Parigi); *distribuzione* De Laurentiis; *teatri di posa* Ponti-De Laurentiis; *durata* 135'.

'Leone d'Oro' alla Mostra di Venezia (ex-aequo con *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini). Nomination agli Oscar quale miglior film straniero/'Golden Lion' at the Venice Festival (ex-aequo with *Il Generale Della Rovere*). Academy Award Nomination.

1960

RISATE DI GIOIA

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Mario Maffei; *sceneggiatura* Suso Cecchi d'Amico, Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli; *soggetto* dai racconti *Risate di gioia* e *Ladri in chiesa* di Alberto Moravia, adattati da Suso Cecchi d'Amico; *fotografia* Leonida Barboni; *musica* Lelio Luttazzi; *scenografia* Piero Gherardi, Giuseppe Ranieri; *montaggio* Adriana Novelli; *interpreti* Totò (*Umberto Venazzù detto Infortunio*), Anna Magnani (*Gioia detta Tortorella*), Ben Gazzarra (*Lello*), Fred Clard

(*l'americano*), Edy Vessel (*Milena*), Mac Roney (*il guidatore della metropolitana*), Toni Ucci (*l'amico di Milena*), Carlo Pisacane (*il nonno di Gioia*), Fanfulla (*Spizzico*), John Francis Lane (*un cameriere*), Rik von Nütter, Marcella Rovena, Kurt Polter, Alberto De Amicis, Gianni Bonagura, Mara Ombra, Dori Dorika, Gina Rovere, *produzione* Silvio Clementelli per la Titanus; *distribuzione* Titanus; *teatri di posa* Titanus-Farnesina; *durata* 106'.

1961

A cavallo della tigre

regia Luigi Comencini; *soggetto e sceneggiatura* Mario Monicelli, Age, Furio Scarpelli, Luigi Comencini; *produzione* Alfredo Bini per Film 5 - Titanus.

1962

BOCCACCIO '70

episodio/episode Renzo e Luciana

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Mario Maffei; *sceneggiatura* Giovanni Arpino, Italo Calvino, Suso Cecchi d'Amico, Mario Monicelli; *soggetto* dal racconto *L'avventura dei due sposi* di Italo Calvino; *fotografia* Armando Nannuzzi (Technicolor); *scenografia* Piero Gherardi; *musica* Piero Umiliani; *montaggio* Adriana Novelli; *interpreti* Marisa Solinas (*Luciana*), Germano Giglioli (*Renzo*); *produzione* (Antonio Cervi, Carlo Ponti per Concordia Compagnia Cinematografica e Cineriz (Roma), Francines e Gray Film (Parigi); *distribuzione* Cineriz; *teatri di posa* Incir-De Paolis.

Gli altri episodi sono diretti da/the other episodes are directed by: Federico Fellini (*Le tentazioni del dottor Antonio*), Luchino Visconti (*Il lavoro*), Vittorio De Sica (*La raffa*).

1963

Frenesia dell'estate

regia Luigi Zampa; *soggetto e sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi; *produzione* Ge.Si. Federiz, Cisa (Roma), Agiman (Parigi).

I COMPAGNI

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Renzo Marignano; *soggetto e sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli; *fotografia* Giuseppe Rotunno (Vistavision); *scenografia* Mario Garbuglia; *musica* Carlo Rustichelli; *costumi* Piero Tosi; *montaggio* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Marcello Mastroianni (pro-



essor Sinigaglia), Annie Girardot (*Niobe*), Renato Salvatori (*Raoul*), Folco Lulli (*Pautasso*), Bernard Blier (*Martinetti*), Vittorio Sanipoli (*cavalier Baudet*), Gabriella Giorgelli (*Adele*), Raffaella Carrà (*Bianca*), François Périer (*maestro Di Meo*), Giuseppe Cadeo (*Cenerone*), Elvira Tonelli (*Cesarina*), Giampiero Albertini (*Porro*), Pippo Starnazza (*Bergamasco*), Pippo Mosca (*Cerioni*), Franco Ciolfi (*Omero*), Antonio Casa Monica (*Arrò*), Gino Manganelli (*zio Spartaco*), Edda Ferronao (*Maria*), Anna Di Silvio (*Gesummina*), Sara Simoni (*la moglie di Cenerone*), Anna Glori (*signora Cravetto*), Antonio Di Silvio (*Pietrino*); *produzione* Franco Cristaldi per Lux-Vides (Roma), *Mediterranée* (Parigi), *Avala Film* (Belgrado); *distribuzione* Lux Paramount; *teatri di posa* Titanus-Farnesina; *durata* 130'.

Nomination agli Oscar per i migliori soggetto e sceneggiatura originali/Academy Award Nomination for best original story and screenplay.

1964

ALTA INFEDELTÀ

episodio/episode **Gente moderna**

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Renzo Marignano; *sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Ettore Scola, Ruggero Maccari; *soggetto* Cesare Zavattini; *fotografia* Gianni Di Venanzo; *scenografia* Mario Garbuglia; *musica* Armando Trovaioli; *montaggio* Adriana Novelli; *interpreti* Ugo Tognazzi (*Cesare Bertholazzi*), Michele Mercier (*Zoraide*), Bernard Blier (*Reguzzoni*); *produzione* Gianni Hecht-Lucari per Documento Film (Roma) - S.P.C.E. (Parigi); *distribuzione* De Laurentiis; *teatri di posa* Dinocittà.

Gli altri episodi sono diretti da/the other episodes are directed by: Franco Rossi (*Scandaloso*), Elio Petri (*Peccato nel pomeriggio*), Luciano Salce (*La sospirosa*).

1965

CASANOVA '70

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Renzo Marignano; *sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli, Suso Cecchi d'Amico; *soggetto* Tonino Guerra, Giorgio Salvioni; *fotografia* Aldo Tonti (Eastmancolor); *scenografia* Mario Garbuglia; *musica* Armando Trovaioli, Franco Bassi; *montaggio* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Marcello Mastroianni (*maggior Andrea Rossi-Colombetti*), Virna Lisi (*Gigliola*), Marisa Mell (*Thelma*), Enrico Maria Salerno (*lo psicanalista*), Liana Orfei (*domatrici di leoni*), Guido Alberti (*il monsignore*), Moira Orfei (*Santina*), Jolanda Modio (*Addolorata*), Margareth Lee (*Dolly*), Rosemary Dexter (*cameriera*), Michèle Mercier (*Noëlle*), Seyna Seyn (*hostell dell'Indonesian Airlines*), Beba Loncar (*la ragazza del museo*), Bernard Blier (*commissario*), Marco Ferreri (*il conte*), Luciana Paoli; *produzione* Carlo Ponti per C.C. Champion (Roma) - Les Films Concordia (Parigi); *distribuzione* Euro International Film; *teatri di posa* Titanus; Cosmopolitan di Pisorno; *durata* 107'.

1966

I nostri mariti

episodio/episode **Il marito di Olga**

regia Luigi Zampa; *sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli; *soggetto* dal racconto *L'eredità* di Guy de Maupassant; *produzione* Documento Film.

L'ARMATA BRANCALEONE

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Renzo Marignano; *soggetto e sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli; *fotografia* Carlo Di Palma (Technicolor); *musica* Carlo Rustichelli; *scenografia e costumi* Piero Gherardi; *montaggio* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Vittorio Gassman (*Brancaleone da Norcia*), Catherine Spaak (*Matelda*), Gian Maria Volonté (*Teofilatto*), Maria Grazia Buccella (*la vedova*), Barbara Steele (*Teodora*),

Enrico Maria Salerno (*Zenone*), Carlo Pisacane (*Abacuc*), Folco Lulli (*un seguace di Brancaleone*), Ugo Fangaretti (*lo svedese*), Pippo Starnazza, Fulvia Franco, Luis Induni, Gian Luigi Crescenzi, Carlos Ronda, Alfio Catalbiano, Joaquin Diaz, Luigi Sangiorgi, Juan C. Parlos, Pablo Tito Garcia, Philippa de la Barre de Natteuil; *produzione* Mario Cecchi Gori per Fair Film (Roma) - Les Films Marceau (Parigi); *distribuzione* Titonus; *teatri di posa* Titanus-Appia; *durata* 130'.

LE FATE

episodio/episode **Fata Armenia**

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Renzo Marignano; *soggetto e sceneggiatura* Tonino Guerra, Giorgio Salvioni; *fotografia* Dario Di Palma (Eastmancolor); *musica* Armando Trovaioli; *scenografia* Piero Gherardi; *montaggio* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Claudia Cardinale (*Armenia*), Gastone Moschin (*Al-dini*); *produzione* Gianni Hecht-Lucari per Documento Film (Roma) - Columbia (Parigi); *distribuzione* Ceiad.

Gli altri episodi sono diretti da/the other episodes are directed by: Luciano Salce (*Fata Sabina*), Mauro Bolognini (*Fata Elena*), Antonio Pietrangeli (*Fata Marta*).

1967

CAPRICCIO ALL'ITALIANA

episodio/episode **La bambinaia**

regia Mario Monicelli; *soggetto e sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Bernardino Zapponi; *fotografia* Giuseppe Rotunno (Technicolor); *musica* Marcello Giombini; *montaggio* Adriana Novelli; *interpreti* Silvana Mangano (*la bambinaia*); *produzione* Dino De Laurentiis; *distribuzione* Euro International Film; *teatri di posa* Dinocittà.

Gli altri episodi sono diretti da/the other episodes are directed by: Steno (*Il mostro della domenica*), Mauro Bolognini (*Perché?*; *La gelosia*), Pier Paolo Pasolini (*Che cosa sono le nuvole*), Pino Zac (*Viaggio di lavoro*).

1968

LA RAGAZZA CON LA PISTOLA

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Renzo Marignano; *soggetto e sceneggiatura* Rodolfo Sonego, Luigi Magni; *fotografia* Carlo Di Palma (Eastmancolor); *musica* Peppino De Luca; *scenografia* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Monica Vitti (*Assunta Spagnoli*), Carlo Giuffré (*Vincenzo Macaluso*), Stanley Baker (*il professore*), Anthony Booth (*giocatore di rugby*), Aldo Puglisi e Tiberio Murgia (*i due siciliani emigrati*), Corin Redgrave, Stefano Satta Flores, Helen Downing, Nicolina Verrelli, Dominique Allan, Ivan Scratuglia; *produzione* Gianni Hecht-Lucari per Documento Film; *distribuzione* Euro International Film; *teatri di posa* Cinecittà; *durata* 102'.

Nomination agli Oscar quale migliore film straniero/Academy Award Nomination.

1969

TOH, È MORTA LA NONNA!

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Renzo Marignano; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Luisa Montagnana, Stefano Strucchi, Luigi Malerba; *soggetto* Luisa Montagnana; *fotografia* Luigi Kuveiller (Technicolor); *musica* Piero Piccioni; *scenografia* Paolo Tommasi; *montaggio* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Sirena Adgemova (*Sparta*), Carole André (*Claretta*), Wanda Capodaglio (*la nonna*), Peter Chatel (*Guido*), Valentina Cortese (*Ornella*), Luigi De Vittorio (*Don Mario*), Riccardo Garrone (*Galeazzo*), Vera Gherarducci (*Gigliola*), Raymond Lovelock (*Carlo Alberto*), Giorgio Piazza (*Italo*), Helena Ronée (*Titina*), Gianni Scolari (*Carlo Maria*), Sergio Tofano (*il nonno*), Giuseppe Cozzi, Gastone Pescucci; *produzione* Franco Cristaldi per la Vides; *distribuzione* Ceiad; *teatri di posa* Vides; *durata* 89'.

1970

BRANCALEONE ALLE CROCIATE

regia Mario Monicelli; aiuto regista Renzo Marignano; soggetto e sceneggiatura Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli; fotografia Alto Tonti (Technicolor), musica Carlo Rustichelli; scenografia Mario Garbuglia; costumi Mario Garbuglia, Ugo Pericoli; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Vittorio Gassman (Brancaleone da Norcia), Adolfo Celi (Re Boemondo), Stefania Sandrelli (Tiburzia da Pellocce), Beba Loncar (principessa Berta), Paolo Villaggio (l'Alemanno), Gianrico Tedeschi (l'eremita), Lino Toffolo (il veneto), Luigi Proietti (il peccatore), Pietro De Vico (un giudice della strega), Alberto Pellebani (al seguito del Papa), Shel Shapiro (Zenone), Norman David, Renzo Marignano, Augusto Mastrandri, Sandro Gori, Gildo Di Marco, Abou Djarel, Ceuru Abgui; produzione Mario Cecchi Gori per Fair Film (Roma - O.N.C.I.C. (Algeri); distribuzione Titanus; teatri di posa Cinecittà; durata 117'.

LE COPPIEepisodio/episode **Il frigorifero**

regia Mario Monicelli; soggetto e sceneggiatura Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego, Stefano Strucchi, Mario Monicelli; fotografia Carlo Di Palma (colore, Technospes); musica Enzo Jannacci; scenografia Giulio Coltellacci; interpreti Monica Vitti (Adele), Enzo Jannacci (Gavino); produzione Paramount; teatri di posa Safa-Palatino.

Gli altri episodi sono diretti da/the other episodes are directed by: Alberto Sordi (*La camera*), Vittorio De Sica (*Il leone*).

1971

LA MORTADELLA

*regia Mario Monicelli; aiuto regista Carlo Vanzina, Alan Hopkins; sceneggiatura Mario Monicelli, Suso Cecchi d'Amico, Ring Lardner Jr. Leonard Melfi; soggetto Renato W. Spera; fotografia Alfio Contini (Technocrome); musica Lucio Dalla, Rosolino Cellamare; scenografia Maria Garbuglia; costumi Albert Wolsky, Enrico Sabbatini; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Sophia Loren (*Maddalena Ciarrapico*), Luigi Proietti (*Michele Bruni*), Willaim Devane (*Jock*), Beeson Carroll (*Dominic Perlino*), Maria Luisa Sala, Danny Vito, Tommaso Bianco, Susan Sarandon, Charles Bartlett, Carla Mancini, Claudio Trionfi; produzione Carlo Ponti per C.C. Champion (Roma) - Les Films Concordia (Parigi); distribuzione Dear International-Warner Bros; teatri di posa Cinecittà; durata 109'.*

1973

VOGLIAMO I COLONNELLI

*regia Mario Monicelli; aiuto regista Carlo Vanzina; soggetto e sceneggiatura Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli; fotografia Alberto Spagnoli (Eastmacolor); musica Carlo Rustichelli; scenografia Lorenzo Baraldi; costumi Piero Tosi; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Ugo Tognazzi (*onorevole Giuseppe Tritoni*), Lina Puglisi (*onorevole Li Masi*), Tino Bianchi (*onorevole Mazzante*), Gianni Solaro (*onorevole Cicero*), Vincenzo Falagna (*Ciccio Intronza*), Antonino Faà Di Bruno (*colonnello Ribaud*), Carla Tatò (*Marcella Bassi Lega*), Duilio Del Prete (*monsignore Sartorello*), Giancarlo Fusco (*colonnello Fusas*), Renzo Marignano (*tenente di vascello Teofilo Branzino*), Luigi Lenner (*Irnerio*), Max Turilli (*colonnello Quintiliano Turzilli*), Giuseppe Maffioli (*colonnello Barbacane*), Barbara Herrera (*contessa d'Amatrice*), Camillo Milli (*colonnello Elpidio Aguzzo*), Pino Zac (*Armando Caffè*), Salvatore Biliardo (*colonnello Automatikos*), François Périer (*onorevole Ferlinger*), Claude Dauphin (*presidente della Repubblica*), Mauro Misur (segretario); produzione Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean Film; distribuzione Italnoleggio; teatri di posa Incir-De Paolis; durata 100'.*

1974

ROMANZO POPOLARE

*regia Mario Monicelli; aiuto regista Carlo Vanzina; soggetto e sceneggiatura Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli; fotografia Luigi Kuveiller (Telecolor), musica Enzo Jannacci; scenografia Lorenzo Baraldi; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Ugo Tognazzi (*Giulio Basletti*), Ornella Muti (*Vincenzina Rotunno*), Michele Placido (*Giovanni Pizzullo*), Pippo Starnazza (*Salvatore*), Vincenzo Crocitti, Nicolina Gapetti, Alvaro De Vita, Francesco Mazzieri, Lorenzo Piani, Gaetano Cuomo, Gennaro Cuomo, Pietro Barreca; produzione Edmondo Amati per Capitolina Cinematografica; distribuzione Fida Cinematografica; durata 102'.*

1975

AMICI MIEI

*regia Mario Monicelli; aiuto regista Carlo Vanzina; sceneggiatura Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli, Pietro Germi; soggetto Pietro Germi; fotografia Luigi Kuveiller (Eastmacolor); musica Carlo Rustichelli; scenografia Lorenzo Baraldi; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Ugo Tognazzi (*conte Lello Mascetti*), Philippe Noiret (*Giorgio Perozzi*), Gastone Moschin (*Giambaldo Melandri*), Adolfo Celi (*professor Sassaroli*), Duilio Del Prete (*Necchi*), Bernard Blier (*Righi*), Olga Karlatos (*Donatella*), Milena Vukotic (*Alice*), Silvia Dionisio (*Titti*), Franca Tamantini (*Carmen*), Angela Goodwin (*moglie di Perozzi*), Edda Ferronao (*suora*), Marisa Traversi, Maurizio Scattorin, Mauro Vestri, il cane Birillo; produzione Carlo Nebiolo per Rizzoli Film; distribuzione Cineriz; teatri di posa Cinecittà; durata 120'. poi 140'.*

Premio 'David di Donatello'.



1976

CARO MICHELE

*regia Mario Monicelli; aiuto regista Carlo Vanzina; sceneggiatura Suso Cecchi d'Amico, Tonino Guerra; soggetto dal romanzo di Natalia Ginzburg; fotografia Tonino Delli Colli (Technospes); musica Nino Rota; scenografia Lorenzo Baraldi; costumi Gitt Magrini; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Mariangela Melato (*Mara*), Delphine Seyrig (*Adriana*), Lou Castel (*Osvaldo*), Alfonso Gatto (*il padre*), Aurore Clément (*Angelica*), Marcella Michelangeli, Renato Romano, Eriprando Viscconti, Isa Danieli, Adriano Innocenzi, Costantino Carrozza, Alfredo Pea, Loredana Martinez, Eleonora Morana, Carla Wittig, Giuliana Calandra, Luca Del Fabbro; produzione Gianni Hecht-Lucari per Flag Film; distribuzione Cineriz; teatri di posa Incir-De Paolis; durata 115'.*

'Orso d'Argento' al Festival di Berlino/'Silver Bear' at the Berlin Film Festival.

SIGNORE E SIGNORI, BUONANOTTEepisodio/episode **La bomba**

regia Mario Monicelli; soggetto e sceneggiatura Age, Luigi Co-

mencini, Piero De Bernardi, Nanni Loy, Ruggero Maccari, Luigi Magni, Ugo Pirro, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *fotografia* Claudio Ragona (Eastmancolor); *musica* Lucio Dalla, Antonello Venditti, Giuseppe Mazzucca, Nicola Samale; *scenografia* Lorenzo Baraldi; *montaggio* Amedeo Salfa; *produzione* Franco Committeri per la Cooperativa 15 Maggio; *distribuzione* Titanus; *durata* 119'.

1977

UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Francesco Laudadio; *sceneggiatura* Sergio Amidei, Mario Monicelli; *soggetto* dal romanzo omonimo di Vincenzo Cerami adattato dall'autore; *fotografia* Mario Vulpiani (Technospes); *scenografia* Lorenzo Baraldi; *musica* Giancarlo Chiaramello; *costumi* Gitt Magrini; *montaggio* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Alberto Sordi (*Giovanni Vivaldi*), Shelley Winters (*Amalia Vivaldi*), Romolo Valli (*dottor Spaziani*), Vincenzo Crocitti (*Mario Vivaldi*), Renzo Carboni (*il rapinatore*), Renato Malvasi (*direttore del cimitero*), Renato Scarpa (*il prete*), Pietro Tordi (*un massone*), Ettore Garofalo (*il ragazzo in strada*), Enrico Beruschi, Francesco Dadda Salvaterra, Marcello Di Martire, Edoardo Florio, Mario Maffei, Antonio Meschini, Aldo Miranda, Paolo Paoloni, Valeria Perilli; *produzione* Luigi De Laurentiis e Aurelio De Laurentiis per la Auro Cinematografica; *distribuzione* Cineriz; *teatri di posa* De Laurentiis-Vasca Navale; *durata* 122'.

I NUOVI MOSTRI

episodio/episode *First Aid*

regia Mario Monicelli; *soggetto e sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Ruggero Maccari, Bernardino Zapponi; *fotografia* Tonino Delli Colli (Technospes); *scenografia* Luciano Ricceri; *musica* Armando Trovaioli; *costumi* Vittorio Guaita; *montaggio* Alberto Gallitti; *interpreti* Alberto Sordi (*Gian Maria Catalan del Monte*).

episodio/episode *Autostop*

regia Mario Monicelli; *interpreti* Ornella Muti, Eros Pagni; *produzione* Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean Film; *distribuzione* Titanus.

Gli altri episodi sono diretti da/the other episodes are directed by: Dino Risi, Ettore Scola.

1978

VIAGGIO CON ANITA

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Francesco Laudadio; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli, Paul Zimmermann; *soggetto* Tullio Pinelli, Federico Fellini (non accreditato); *fotografia* Tonino Delli Colli (Technospes); *musica* Ennio Morricone; *scenografia* Lorenzo Baraldi; *montaggio* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Giancarlo Giannini (*Guido Massaccesi*), Goldie Hawn (*Anita*), Claudine Auger (*Elisa*), Laura Betti (*Sandra*), Aurore Clément (*Oriana*), Andrea Ferréol (*Noemi*), Renzo Montagnani (*Teo*), Gino Santercole (*camionista*), Nunzia Fumo, Franca Tamantini, Lorraine De Selle, Carlos De Carvalho, Mario Pachi; *produzione* Alberto Grimaldi per P.E.A. (Roma) - Les Productions Artistes Associés (Paris); *distribuzione* Titanus; *durata* 115'.

1979

Rue du pied de grue

(*L'allegro marciapiede dei delitti*)

regia Grand-Jouan; *interpreti* Philippe Noiret (*il padre*), Pascale Audret (*Lulu*), Jacques Dufilho (*il commissario*), Jacques Chailleux (*Alberto detto Mozart*), Giuliana De Sio (*Luisa*), Nerina Montagnani (*Mémé*), Mario Monicelli (*il maestro di pianoforte*); *produzione* Productions Werlaine & Co., Little Bear (Parigi) - F3 SA (Bruxelles); *distribuzione* Linea Cinematografica.

TEMPORALE ROSY

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Francesco Laudadio; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Age, Furio Scarpelli, Carlo Brizzolara; *soggetto* dal romanzo omonimo di Carlo Brizzolara; *fotografia* Tonino Delli Colli (Eastmancolor); *musica* Gianfranco Plenizio; *scenografia* Lorenzo Baraldi; *costumi* Gianna Gissi; *montaggio* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Gerard Depardieu (*Raoul Lamarre*), Faith Minton (*Rosy*), Rolald Bock (*Mike*), Gianrico Tedeschi (*il Conte*), Helga Anders (*Charlotte*), Charles Bollet (*arbitro*), Arnaldo Taglietti (*Zac*), Kathleen Thompson (*Trudy*), Lola Garcia (*Jeanne*), Jean-Claude Levis (*Kunta Kinte*), Claudia Polley, Natalia Pasquarelli, Barbara Awan, Cristina Rosci, Claudia Rerecich, Sergio Conti; *produzione* Alberto Grimaldi per P.E.A. (Roma) - Les Productions Artistes Associés (Parigi) - Artemis (Berlino); *distribuzione* United Artists; *teatri di posa* Incir-De Paolis; *durata* 118'.

1980

Sono fotogenico

regia Dino Risi; *interpreti* Renato Pozzetto (*Antonio Barozzi*), Edwige Fenech (*Cinzia Pancaldi*), Aldo Maccione (*avvocato Pedretti*), Michel Galabru (*Del Giudice*), Ugo Tognazzi (*se stesso*), Barbara Bouchet (*se stessa*), Vittorio Gassman (*se stesso*), Mario Monicelli (*se stesso*); *produzione* Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean International (Roma) - Marceau Cocinor (Parigi).

1981

CAMERA D'ALBERGO

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Francesco Laudadio; *soggetto e sceneggiatura* Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli; *fotografia* Tonino Delli Colli (Telecolor); *musica* Detto Mariano; *scenografia* Lorenzo Baraldi; *costumi* Gianna Gissi; *montaggio* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Vittorio Gassman (*Achille Mengaroni*), Monica Vitti (*Flaminia*), Enrico Montesano (*Fausto Talponi*), Nestor Garay (*Cesare De Blasi*), Roger Pierre (*Guido*), Beatrice Bruno, Isa Danieli, Ida Di Benedetto (*Emma*), Daniele Formica, Paul Muller, Gianni Agus (*Croctti*), Nando Paone (*Tonino*), Jacques Ciron, Fiammetta Baralla, Tommaso Bianco, Paul Muller, Franco Ferrini; *produzione* Luigi De Laurentiis, Aurelio De Laurentiis per Filmauro (Roma) - Cinevog (Parigi); *distribuzione* Titanus; *teatri di posa* De Laurentiis-Vasca Navale; *durata* 105'.

INTERVISTA A MANGIAFOCO

regia Mario Monicelli; *sceneggiatura* Giorgio Manganelli; *scenografia* Lorenzo Baraldi; *costumi* Gianna Gissi; *fotografia* Tommaso Pinini D'Oliva (colori); *interpreti* Vittorio Gassman (*Mangiafoco*), Giorgio Manganelli (*se stesso*); *durata* 15'. Servizio televisivo della trasmissione 'Tam-Tam' (Rai, Rete 1, 10-7-1981)/TV programme.

IL MARCHESE DEL GRILLO

regia Mario Monicelli; *aiuto regista* Amanzio Todini; *sceneggiatura* Mario Monicelli, Bernardino Zapponi, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli, Alberto Sordi; *soggetto* Bernardino Zapponi; *fotografia* Sergio D'Offizi (Eastmancolor); *musica* Nicola Piovani; *scenografia* Lorenzo Baraldi; *costumi* Gianna Gissi; *montaggio* Ruggero Mastroianni; *interpreti* Alberto Sordi (*Onofrio del Grillo* e *Gasperino*), Paolo Stoppa (*Pio VII*), Caroline Berg (*Olimpia*), Elena Daskowa Valenzano (*marchesa Del Grillo*), Flavio Bucci (*Fra' Bastiano*), Mark Porel (*Blanchard*), Cochi Ponzoni (*Rambaldo*), Riccardo Billi (*Piperino*), Leopoldo Trieste (*Padre Sabino*), Giorgio Gobbi (*Ricciotto*), Isabel Linnartezeta (*Genuflessa*), Angela Campanella (*Faustina*), Jacques Herlin (*Rabet*), Elisa Mainari (*moglie di Gasperino*), Gianni Di Pinto (*Marcuccio*), Camillo Milli (*segretario del Papa*), Piero Tordi (*monsignore Terenzio*), Tommaso Bianco (*l'amministratore*), Marina Confalone (*Ca-*

milla), Elena Fiore (Anita), Salvatore Jacono (Bargello), Isabella Bernardi (figlia di Gasperino), Andrea Bevilacqua (Pompeo); la Compagnia del Teatro Aliberti: Angelo Savelli con Renzo Rinaldi (Bacco), Ivan de Paolo (Hermes); produzione Opera Film; distribuzione Gaumont; teatri di posa Cinecittà; durata 133'.

‘Orso d’Argento’ al Festival di Berlino/‘Silver Bear’ at the Berlin Film Festival.

1982

AMICI MIEI ATTO II

regia Mario Monicelli; aiuto regista Amanzio Todini; soggetto e sceneggiatura Mario Monicelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli; fotografia Sergio D’Offizi (Technicolor); musica Carlo Rustichelli; scenografia Lorenzo Baraldi; costumi Gianna Gissi; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Ugo Tognazzi (conte Lello Mascetti), Philip Noiret (Giorgio Perozzi), Gastone Moschin (Giambaldo Melandri), Renzo Montagnani (Necchi), Domiziana Giordano (Noemi), Paolo Stoppa (Sabino Capogreco), Tommaso Bianco (il fornaio), Milena Vukotic (Alice), Angela Goodwin (moglie di Perozzi), Franca Tamantini (Carmen), Alessandro Haber (il vedovo); produzione Luigi De Laurentiis, Aurelio De Laurentiis per Filmauro; distribuzione Gaumont; teatri di posa Incir-De Paolis; durata 130'.

1984

BERTOLDO BERTOLDINO E CACASENNO

regia Mario Monicelli; aiuto regista Amanzio Todini; sceneggiatura Leo Benvenuti, Suso Cecchi d’Amico, Piero De Bernardi, Mario Monicelli; soggetto dai racconti di Giulio Cesare Croce; fotografia Camillo Bazzoni (Eastmancolor); musica Nicola Piovani, scenografia Lorenzo Baraldi; costumi Gianna Gissi; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Ugo Tognazzi (Bertoldo), Maurizio Nichetti (Bertoldino), Lello Arena (Re Alboino), Alberto Sordi (Fra’ Cipolla), Annabella Schiavone (Marcolfa), Pamela Denise Roberts (Regina Magonia), Isabelle Illiers (Anatrude), Margherita Pace (Menghina), Donald Michael Stumpf (Ruperzio), Carlo Bagno (ciambellano), Fiorella Bettoja (nutrice), Piero Zardini (oste), Jole Silvani (ostessa), Mario Zazza (pretino), Patrizia La Fonte, Vanessa Vitale, Amelia Del Frate, Rosa Fanali (dame), Michela Caruso (Clara), Gigi Bonos (eunuco), Aristide Caporale (mendicante cieco), Edoardo Florio (magister medicorum), Giuseppe Terranova (cancelliere), Cecilia Cerocchi (Lorenzia), Carlo Colombardo (Roscio Malpelo), Franco Adduci (grassone); produzione Luigi De Laurentiis, Aurelio De Laurentiis per Filmauro; distribuzione Gaumont; teatri di posa Incir-De Paolis; durata 126'.

1985

LE DUE VITE DI MATTIA PASCAL

*regia Mario Monicelli; aiuto regista Amanzio Todini; sceneggiatura Suso Cecchi d’Amico, Ennio De Concini, Amanzio Todini, Mario Monicelli; soggetto da *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello; fotografia Camillo Bazzoni (Telecolor); musica Nicola Piovani; scenografia Lorenzo Baraldi; costumi Gianna Gissi; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Marcello Mastroianni (Mattia Pascal), Flavio Bucci (Terenzio Papiano), Laura Morante (Adriana Paleari), Laura De Sol (Romilda), Nestor Garay (Malagna), Alessandro Haber (Mimmo Pomino), Carlo Bagno (Pellegrinotto), Caroline Berg (Véronique), Clelia Rondinella (Oliva), Rosalia Maggio (vedova Pescatore), Andrea Ferréol (Silvia Caporale), Senta Berger (Clara), Bernard Blier (Paleari), Flora Cantori (madre di Mattia), Helen Stirling (zia Scolastica), François Marinovich (padre di Pomino), Elettra Mancini Ferrua (governante di Pascal), Maria Paola Sutto (prostituta), Paul Muller (un uomo a Montecarlo), Victor Cavallo (avvocato Settebellezze), Tonino Proietti (amante di*

Clara), Giuseppe Cederna (un giovanotto a Venezia); produzione Silvia d’Amico Benedicò, Carlo Cucchi per Rai 1 / Cinecittà/Excelsior Cinematografica, in collaborazione con Films A2 / Telemuñchen / Film Four International / Rte / Rtsi; distribuzione Medusa; teatri di posa Cinecittà; durata 118’ (copia edita in Italia), 125’ (copia presentata al Festival di Cannes), 150’ (copia per la Tv in 3 parti).

1986

SPERIAMO CHE SIA FEMMINA

regia Mario Monicelli; aiuto regista Giacomo Campiotti; sceneggiatura Tullio Pinelli, Suso Cecchi d’Amico, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Jacqueline Lefevre; soggetto Tullio Pinelli; fotografia Camillo Bazzoni (Telecolor); musica Nicola Piovani; scenografia Enrico Fiorentini; costumi Mario Altieri; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Liv Ullmann (Elena), Catherine Deneuve (Claudia), Giuliana De Sio (Franca), Philippe Noiret (Leonardo), Giuliano Gemma (Nardon), Stefania Sandrelli (Lolli), Lucrezia Lante della Rovere (Malvina), Paolo Hendel (Giovannini), Athina Cenci (Fosca), Adalberto Maria Merli (Cesare Molteni), Nuccia Fumo (la madre di Nardon), Paul Muller (il prete), Carlo Monni (il camionista), Francesca Calò (Martina), Simona Ceva (Imma), Ron (se stesso), Enio Drovandi (Don Maurizio), Mario Cecchi; produzione Giovanni Di Clemente per Clemi Cinematografica, producteurs Associés (Parigi); distribuzione Compagnia Distribuzione Europea (CDE); durata 120’.

1987

I PICARI

regia Mario Monicelli; aiuto regista Giacomo Campiotti; sceneggiatura Suso Cecchi D’Amico, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli; fotografia Tonino Nardi; musica Lucio Dalla; scenografia Enrico Fiorentini; costumi Lina Nerli Taviani; montaggio Ruggero Mastroianni; interpreti Giancarlo Giannini (Guzman), Enrico Montesano (Lazzarillo), Giuliana De Sio (Rosario), Vittorio Gassman (Hidalgo), Nino Manfredi (cieco), Bernard Blier (procacciatore); produzione Gianni Di Clemente per Clemi Cinematografica; distribuzione mondiale Warner Brothers.

Filmografia tratta da: *Mario Monicelli, L’arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli.

Filmography taken from: *Mario Monicelli, L’arte della commedia*, edited by Lorenzo Codelli.

