

Largamente confidenziale

*Intervista a Nino Manfredi realizzata
da Aldo Bernardini nel 1978*



A cavallo della tigre (1961).

Per cominciare, ti chiederò se tu hai sempre saputo, anche da ragazzo, che avresti fatto l'attore.

No, non me lo sarei mai immaginato. Ma il gusto per il teatro, per la recita, l'ho sempre avuto, anche da giovanissimo. Al paese, a volte, per la strada mi improvvisavo imbonitore, imitavo quelli delle fiere, che vendono le cose. Oppure facevo Pulcinella. Scenette che mi venivano così. Con gli amici, si inventava uno spettacolo, senza bisogno di testo: si montava su un palcoscenico improvvisato e si cominciava a recitare. Ci davamo spintoni, imitavamo un po' il teatro dei burattini. Un miscuglio di tutto quello che poteva diventare spettacolo: che so, una processione, un litigio tra donne... Io ero la disperazione di mia madre, perché per fare il teatro, il sipario, tagliavo le lenzuola di casa, rovinavo le coperte...

Quali sono state le tue prime esperienze, quelle che hanno poi contato davvero sulla tua formazione? Come uomo, intendo, prima che come attore...

Io vengo da una famiglia di contadini, di emigranti. Mio nonno è stato in America vent'anni. In vent'anni con mia nonna, sua moglie, si saranno visti sì e no tre, quattro volte. In America i soldi gli servivano per la casa, per vivere, e il viaggio in Italia costava troppo. Mio padre poi era un uomo duro,

severo, prima di tutto con se stesso: per consentire a me e a mio fratello di studiare, ha lasciato il paese, è venuto a Roma a fare la guardia municipale. Io comunque da ragazzo ero abbastanza malandato di salute. A quindici anni ero avanguardista: avevo fatto con la mia squadra, per esercitazio-



Gli anni ruggenti (1962).

ne, una gita in bicicletta fino a Mentana. La mia era una bicicletta da mezzo quintale. Io non ero allenato, non ce la facevo, sudavo troppo: mi presi una pleurite bilaterale che stava per mandarmi all'altro mondo. Fu un'esperienza drammatica. Rimasi per un lunghissimo periodo in ospedale, e poi in sanatorio. Aspettavo la morte. Avevo quindi molto tempo. Volevo imparare a suonare uno strumento, ma non avevo i soldi per

comprarlo, eravamo poveri. Così mi feci, con le mie mani, utilizzando il fondo di una sedia, un banjo che suonava benissimo (lo conservo ancora). Imparai a suonare ed entrai a far parte del gruppo a plettro dell'ospedale. Più tardi, quando ripresi la vita normale, sempre con il mio banjo entrai nel complessino della mia parrocchia. Era quella della Natività, in via Gallia, dove si giocava a pallone e facevano anche teatro. Il parroco, padre Angelini, mi aveva preso a benvolere. Ci andavo con Franco Giacobini, che poi avrebbe fatto l'attore con me. Un giorno riuscii a convincere padre Angelini a farmi suonare nell'orchestrina che partecipava alle recite della parrocchia: rivistine dove si faceva anche musica. In parrocchia mi ero fatto conoscere come animatore, ero quello che raccontava bene le barzellette, un buffone nato. Così quando si ammalò il presentatore, una domenica, mi fecero fare anche il presentatore: suonavo, e poi correvo sul palco a intrattenere la gente. Facevo molto ridere. Poi abbandonai lo strumento e passai attore: divenni primo attore, in ruoli sia maschili che femminili (le donne non erano ammesse a recitare in parrocchia). Facevo le vocette in falsetto, mi divertivo da matti. Venivano tutte le famiglie della parrocchia, a pagamento. Nostro parrocchiano era a quel tempo l'attore Carlo Campanini; e un giorno ci dissero che aveva accettato di fare uno spettacolo con

noi. Non ti dico l'emozione, l'entusiasmo. Venne finalmente la sera della recita; e Campanini quella sera scoprì in me l'attore. Tanto che alla fine dello spettacolo mi invitò ad andare con lui nella sua compagnia di rivista che stava allora formando a Napoli. Ma io dissi di no: non potevo, dovevo studiare, andare all'università. Lui si complimentò; mi disse che sapevo far ridere con niente, che avevo delle qualità istintive. Poi finii invece all'Accademia a fare l'attore serio. Ma prima cominciò per me l'università.

Avevi fatto le scuole regolari?

Sì, ma come privatista. Non avevo voglia di studiare, non mi interessava. Mio padre aveva l'ambizione di darci tutto quello che lui non aveva mai avuto. Facendo sacrifici di ogni genere, quando arrivai al ginnasio mi iscrisse come semi-convittore al Collegio Santa Maria: una scuola seria secondo lui; le rette erano salate, soprattutto per uno come mio padre. Lì scopersi i preti, mi resi conto delle fregnacce che raccontavano, anche sulla religione: c'erano quelli bravi e quelli che ce se volevano fa'. Poi mi picchia-



Pane e cioccolato (1974).



Per grazia ricevuta (1971).

vano, mi prendevano a bacchettare sulle mani. Io allora cominciai a scappare. Sono stato cacciato, come allora si diceva, «da tutte le scuole del regno». Così ho dovuto continuare privatamente: il liceo l'ho fatto

in scuole private, come l'Istituto Fascista o il "Volere è potere".

All'università comunque ci sei arrivato. Come mai hai scelto proprio Legge?

Mio padre aveva deciso di farmi fare il medico, mentre mio fratello Dante doveva diventare avvocato, o qualcosa del genere. Perché avesse poi deciso così, non so; era forse una questione di primogenitura... Per fortuna, qualcuno consigliò a mio padre di verificare se ero tagliato per fare medicina. Ricordo che il figlio di un collega di mio padre ci portò tutti e due, me e mio fratello, a vedere la dissezione di un cadavere: pare che mi abbiano portato via a braccia, so' svenuto, tra la puzza, il sangue... Quando tornai a casa mi chiesero dov'era Dante. Dissi: «Non so, l'ho perso». Io ho un fratello straordinario, mi seguiva sempre, ci vogliamo un sacco di bene. Anche se è stato la mia rovina, perché era sempre promosso a pieni voti; anche all'università pigliava tutti 30 e lode, e allora anche quel poco che riuscivo a fare io era considerato niente. Ricordo che mio padre era molto preoccupato, c'era la guerra e mio fratello voleva fare a tutti i costi la carriera militare, in aviazione. Mio padre avrebbe fatto qualunque cosa purché non ci andasse. Così quando si scoprì che, mentre io ero svenuto, mio fratello era rimasto a guardare e poi aveva deciso di iscriversi a Medicina, mio padre ebbe una grande soddisfazione. In famiglia si dissero: «Resta Nino, allora facciamo fare l'avvocato a lui» Però a me di fare l'avvocato non me ne fregava niente. Ma accettai ugualmente di iscrivermi a legge.

Perché non ti sei ribellato?

Io non mi sono mai rivoltato contro i miei genitori. Ho avuto dei genitori straordinari, un padre che stimavo moltissimo. Mio padre era l'esempio del sacrificio: a un padre che, per riuscire a farti studiare, fuma le sigarette spezzandole in tre parti e non prende mai un caffè, un ragazzo che

abbia un minimo di sensibilità non può che ubbidire. Era poliziotto... è arrivato a essere maresciallo di pubblica sicurezza, ma prima era stato vice-brigadiere: brigadiere, col suo stipendio di 150-200 lire al mese. Tutti gli dicevano: «Marescia', ma perché li volete manda' all'università questi qui, ma fateli lavora', perché dovete fare tutti questi sacrifici?». Ma lui s'era messo in testa di darci la libertà che lui non aveva mai avuto: per lui la libertà era la laurea. Diceva: «A me non me ne frega niente se tu non hai voglia di studiare. Il mio compito è questo: garantirti un futuro. Dopo la laurea tu puoi anche andare a fare il poliziotto, come me. Però non lo farai come l'ho fatto io... i pattuglioni, dire "signorsi" per tutta la vita, anche quando hai voglia di dire "signor-nò". Tu con la laurea vai in un ufficio dove ti scrivono sulla porta "dottor Manfredi"; fai il commissario, fai il vice-capo, dai de-



Roma bene (1971).

gli ordini...». Io questo non ho potuto che apprezzarlo. Ma non c'era dialogo tra noi, perché lui era troppo impegnato, nella vita, a ottenere questo risultato, non gli rimaneva il tempo per parlare... Lui era il capo-famiglia, su quello che diceva non si poteva discutere. Mia madre era una donna incredibile, molto più importante di mio padre, perché era una donna veramente libera; ha

sopportato suo marito proprio per questa sua fermezza, per il suo spirito di sacrificio. Quando io e mio fratello ci siamo laureati, mio padre ha detto: «Il mio compito è finito. Adesso posso anche morire». Ed è morto contento.

Tornando al periodo della guerra, tu allora non sei stato richiamato, hai potuto fare l'università.

No. Io ebbi subito la chiamata, appena scoppiò la guerra, ma mi salvai perché avevo avuto la pleurite, ero stato malato. E anche mio fratello ebbe dei rinvii perché studiava medicina. Ma dopo l'8 settembre 1943 cominciarono anche per noi i guai, i tedeschi volevano reclutare tutti i giovani, indistintamente. Vennero le SS a cercarci al paese, alle quattro del mattino. Con mio fratello ci nascondemmo per un giorno intero in una soffitta; poi scappammo sulle montagne vicino a Cassino, nella zona di Pontecorvo. Da allora eravamo considerati disertori, se ci prendevano ci ammazzavano. Restammo in montagna per più di un anno.

Allora hai fatto anche il partigiano!

Beh, il partigiano... Se volessi darvi delle arie, potrei anche dirlo, perché stavo con un gruppo di sbandati, ex ufficiali scappati portandosi via anche le armi. Ma le usava-

no solo per difendersi. Non ho mai sparato un colpo, non sapevo nemmeno come si faceva. Io non sapevo niente, aspettavo solo che la guerra finisse, che arrivassero gli Alleati. Vivevamo dentro delle grotte, rifugi mimetizzati con frasche. Mia madre veniva su dal paese un paio di volte la settimana, con i canestri in testa, per portarci i viveri. C'erano con noi anche delle donne, e tutti gli uomini del paese che erano riusciti a scappare. Io in quell'anno mi tenni addosso, giorno e notte, gli stessi vestiti, con gli stivali dei GUF: alla fine non riuscivo più a togliermeli. È stato un periodo molto duro. Ci hanno anche sparato addosso, i tedeschi venivano a cercarci anche con i cani lupo. Mio fratello è vivo per miracolo. È stato con lui che, la vigilia di Natale, ho vissuto un'avventura incredibile. C'era la neve, faceva molto freddo. Siamo scesi, io e mio fratello, di notte in paese: era tutto deserto. Poi improvvisamente ci siamo trovati davanti un soldato tedesco armato fino ai denti. Erano in due, venuti a rastrellare viveri, due giovani come noi. Noi restammo annichiliti. Ci portarono dentro uno stanzone, dove avevano raccolto la roba rastrellata. Quelli parlavano in tedesco, davano ordini che noi non capivamo: eravamo convinti che ci avrebbero ammazzati. Io me la facevo sotto dalla paura. Poi azzardai qualche parola in francese, e anche il tedesco lo parlicchiava. Cominciammo così a parlare: venne fuori che erano anche loro studenti. Parlammo per circa tre ore; degli studi, della guerra, della mia famiglia. Io avevo paura anche per via dei miei stivali, si vedeva da lontano che erano militari; potevano accorgersi facilmente che ero un disertore. A un certo momento, uno dei due prende un pistolone, lo carica con un aggeggio. Mi dico: «Ecco, adesso mi spara col silenziatore». E invece quello esce e spara in aria un razzo: doveva fare dei segnali. Insomma, per fartela breve, a mezzanotte suonano le campane di Natale: quelli ci abbracciano, mi danno un sacco con dei viveri, ci fanno segno di



C'eravamo tanto amati (1974).

andar via. Scappammo a una velocità... io avevo sempre paura che ci sparassero alle spalle. Credo di dovere la mia salvezza al cattivo francese che parlavamo sia io che il tedesco. Chissà che cosa ci siamo detti, che cosa ha capito. Se avesse capito tutto quello che gli avevo raccontato, probabilmente ci ammazzava: gli avevo anche detto che era la prima volta che scendevo in paese, che eravamo rifugiati in montagna, cose di questo genere. Forse si è commosso anche per il mio aspetto: ero ridotto proprio da far pietà, tutto magro; ma io sono sempre stato così, anche quando magnavo moltissimo. Mi dicevano sempre: «Ma che ci avrà 'sto ragazzino, fatelo guarda' perché fa paura...».

E sei rimasto in montagna finché non arrivarono gli americani?

No. A un certo momento arrivò la notizia che ci avevano individuato, che ci avrebbero bombardato. Allora ci disperdemmo tutti. Con un mio cugino pensammo giustamente che l'unico vero rifugio era a Roma, e ce ne venimmo a Roma attaccandoci ai treni, utilizzando i carretti. A Roma mi nascosi da amici, cambiavo abitazione in continuazione, per paura che mi venissero a cercare. Quando Roma fu liberata, io però mi trovavo in città da solo. Avevo vissuto proprio allora una storia stupenda, da non credere: la Wertmüller ne ha anche tirato fuori un film. È uno dei ricordi più belli e drammatici della mia vita. Un giorno, a Roma, mentre stavo vicino all'Istituto Fascista, in via Frangipane, mi trovo in mezzo a una retata di fascisti e tedeschi. Per sguagliarmela, inseguito dai fascisti, mi infilo in un portone, salgo le scale e mi trovo dentro un casino, un vero casino. In una stanza trovo una ragazza. Le spiego in fretta la situazione e quella mi fa segno verso la finestra. Mi nascondo fuori della finestra, sul cornicione, dietro la persiana, con una fifa... sotto c'era un bel salto. Ci rimasi abbarbicato: pensa che io soffro di vertigini!



Guardia, ladro e cameriera (1958).

Sento che nella stanza entrano i miei inseguitori, e la ragazza dice di non aver visto nessuno. Rischiando la vita, perché io ero un disertore. Insomma, da allora nasce con questa ragazza – avrà avuto vent'anni, si chiamava Jolanda – una storia d'amore incredibile; lei s'innamora perdutamente di me. Io a Roma ero solo, non sapevo dove andare, cosa fare. Andavo da lei al casino, l'aspettavo giù. Era una ragazza straordinaria, un angelo; piemontese, aveva avuto un figlio a sedici anni da un aviare; l'avevano cacciata di casa e non aveva trovato altro modo di sbarcare il lunario che andare in una casa chiusa. Uscivamo insieme, io andavo a farle delle commissioni, trovava ogni pretesto per darmi dei soldi, con una delicatezza, un pudore... Io con lei mi comportavo quasi come un collegiale. Lei, che sapeva tutto dell'amore, metteva soggezione a me, che non sapevo niente. Io mi sforzavo di farle capire che non desideravo assolutamente fare l'amore con lei, era per me l'ultima cosa; io le volevo bene davvero. Eravamo come due fidanzatini; a pensarci mi commuovo ancora oggi.

Ma non ti dava fastidio la sua professione?

Sì, un certo fastidio lo sentivo. Ma lei mi aveva salvato la vita, aveva fatto per me una cosa talmente enorme. In lei avevo ritrovato mamma, avevo trovato tutto quello che allora mi mancava. Un giorno mi disse che aveva una casa a San Lorenzo, all'ultimo

piano, sopra le fontane: «Perché non vai lì a dormire?». Una sera mi accompagnò lei. Era una stanzetta, con un cucinino. Io non avevo mai fatto l'amore con lei, per le ragioni che ti ho detto, perché per lei era una professione. Prima andammo a cena insieme (lei aveva chiesto un permesso). Poi, nella stanzetta, stemmo lì a parlare tutta la sera; io sentivo un imbarazzo spaventoso, al pensiero che si avvicinava l'ora di andare a letto: lei c'era abituata, ma io no. Anche



Per grazia ricevuta (1971).

in questo lei ebbe un grande “savoir faire”, riuscì a sciogliere quella atmosfera di tensione. Poi, sul più bello che fummo a letto, suona l'allarme: capitiamo in uno dei famosi bombardamenti di San Lorenzo. Facendomi fare l'amore, lei fu così brava da farmi dimenticare la paura delle bombe. Io quella notte maturai la decisione di sposarla.

E per sposarla, non c'era il problema dei tuoi?

Ma certo. Pensa che mi avevano dato una educazione molto severa su queste cose: per me era tutta una favola questa con Jolanda, era tutto istintivo. Ogni tanto mi chiedevo: «Ma poi come dirò il mestiere che faceva?» Ma ero convinto lo stesso

che l'avrei sposata. Tutt'al più le avrei raccomandato, cercando di non offenderla, di non raccontare mai a nessuno dove l'avevo conosciuta. Ma ero talmente innamorato! Quando c'è l'amore, questi problemi scompaiono, non sono più problemi.

E come andò a finire questa storia?

Quando gli americani erano ormai vicini a Roma, lei, per non rimanere tagliata fuori dal Nord, dove stava suo figlio (a balia in campagna, in Piemonte), partì: ci facemmo un sacco di promesse, dopo la guerra dovevamo assolutamente ritrovarci. Finita la guerra, lei era scomparsa: non ebbi più sue notizie. L'ho cercata per dieci anni; ho messo anche annunci sui giornali. Quando cominciai a farmi conoscere, a diventare Nino Manfredi, speravo sempre che lei si facesse viva. E invece niente. Forse è morta. O forse c'era sotto un mistero più grande. Non so.

E tua moglie, come l'hai conosciuta?

Anche questa è un'altra storia incredibile. Dopo il fatto di Jolanda, ero deciso a non sposarmi più; ero diventato molto amico delle mignotte, anche se con loro non ci andavo. Ogni sera mi fermavo con loro, in via Sistina, mi conoscevano tutte. Una volta mi dissero che ce n'era una che voleva assolutamente venire a letto con me. Ma io sviolavo, dicevo che non potevo, perché avevo fatto un fioretto... La mettevo così. Più tardi, le ho anche presentate a mia moglie, Erminia: e le fecero i complimenti, le dissero che aveva sposato un uomo leale.

Ma a proposito di tua moglie...

Io ero diventato il classico scapolone, finché non incontrai Erminia. Un giorno il mio amico Gianni Bonagura mi dice che ha trovato la fidanzata, che sta per sposarsi. Mi presenta Rosi, questa bellissima ragazza, intelligente, innamorata: e io lo invidio moltissimo. Butto lì: «Ma tu non ce l'hai una sorella, per me?». E Rosi un giorno dice di avermi trovato la moglie. E mi parlò di Er-



Le pillole d'Ercole (1960, con Gianni Bonagura).

minia, che faceva l'indossatrice da Capucci. Per un anno scherzammo sulla faccenda, per noi era uno scherzo come un altro, ci prendevamo in giro. Poi, quando cominciai a fare sul serio, lei non ci stava. Io allora mi misi a far la corte a sua madre, e la madre a sua volta convinse Erminia. Lei non voleva un attore, e anche lei veniva da una storia tutta da raccontare: aveva detto di no a uno già con il vestito da sposa addosso. Il nostro è stato dunque un matrimonio combinato. E un matrimonio felice, che dura da tanti anni.

Adesso torniamo un po' indietro, al tempo dell'università.

È stato un periodo molto duro; per un anno ho fatto contemporaneamente l'Accademia e l'Università; in più dovevo lavorare, perché mio padre non ce la faceva a pagare i nostri studi. Cominciai col fare l'assicuratore, andavo per le case: ma non ero fatto per quel mestiere, raccontavo bene le cose, ma poi, al momento di concludere, non combinavo niente. Allora mio padre mi trovò da lavorare alle Poste di piazza Dante, dovevo occuparmi dei vaglia telegrafici: decifravo la provenienza dei timbri. Mi avevano messo in una stanza con un capo-ufficio che sembrava uscito da una novella di Čechov: parlava dalla mattina alla sera di come non andava di corpo; continuava a

parlare di merda tutto il giorno, con una signora anziana che gli dava corda, perché lui era il capo-ufficio... gli consigliava, che so, i follicoli di Siena o la crusca... Ero sull'orlo del suicidio. Resistetti due-tre mesi. Mi salvò una ragazza. Molto brutta, ma stupenda. Era una ragazza che io vedevo attraverso la finestra, nella casa di fronte al mio ufficio. Cominciò con uno scambio di sorrisi. Io speravo che la sua bruttezza dipendesse un po' anche dalla lontananza, speravo che da vicino fosse meglio. Invece, il giorno che ci trovammo di fronte, giù in strada, era ancora più brutta. Ma tanto cara. Mi portava panini meravigliosi. Nacque così un amore molto interessato, mi ripagava della merda



I complessi (1965).

in cui nuotavo nell'ufficio. A poco a poco cominciai a sembrarmi meno brutta... Arrivai a baciarla anche volentieri, con amore; non so se era amore o riconoscenza o bisogno di affetto, di calore, non so. Poi, quando mi licenziai dalle poste, non mi feci più vedere, vigliaccamente. Da allora non l'ho più vista, per un certo tempo ho anche evitato accuratamente di passare da quelle parti. Poi mio padre mi fece assumere, con mio fratello, allo Sferisterio, dove lui già lavorava. Facevo il bookmaker: un disastro, mi fregavano tutti i soldi, c'era la peggiore teppaglia di Roma. Volevano che gli dessi io le giocate, credevano che io sapessi chi

vinceva. Non glielo levavi dalla testa.

Questo avveniva prima che tu ti laureassi.

Sì, io frequentavo già l'Accademia e non mi ero ancora laureato. Anche la mia laurea è tutta da raccontare. Avevo preparato una tesi sulla legittima difesa, l'articolo 52 del codice penale. Mi chiesero perché avevo scelto quell'argomento. Risposi: «Perché era il più facile, il più semplice. Ho poco tempo. Io frequento anche l'Accademia d'Arte Drammatica». I professori cominciarono a chiedermi dell'Accademia, di Gassman, di quello che facevo. «Io faccio Arlecchino, – spiegai, – parlo veneto...». Cominciai a recitare, a fare Arlecchino e poi a imitare l'acqua, la pioggia, il vento; e questi a guardarmi, come dei pazzi, mentre l'u-



L'olandese Volante (1995).

sciare, preoccupato perché ci mettevo tanto, veniva dentro a vedere cosa succedeva. Spiegai che la mia passione era il teatro, che non si preoccupassero per me, che non avrei mai fatto l'avvocato. Era una commissione straordinaria, andrei a baciargli uno a uno ancora adesso. Fu bellissimo.

Mi racconti com'è che sei arrivato in Accademia, perché hai poi deciso di diventare attore?

All'Accademia arrivai per caso. Andai un giorno per accompagnare l'amico Franco Giacobini, che dopo quell'esperienza con Campanini, nella compagnia della parrocchia, voleva tentare quella strada. Fu lui

a mettermi in testa questa cosa. Mi aveva detto: «Sai, io avrei deciso di iscrivermi all'Accademia. Tu che fai? Vieni anche tu?». Io gli diedi del matto. «Io devo fare l'avvocato. Mio padre, se no, mi spezza la schiena. Non è possibile!». E lui: «Ma dai, andiamo almeno a informarci». E così lo accompagnai. L'uscire, vedendoci in due, ci dette due domande da compilare. Allora riempii anch'io il modulo; ma così, per scherzo, senza convinzione, tanto per fare qualcosa. Consegnato il modulo, non riuscii più ad allontanarmi, cominciò la solita trafila. Ci dissero: «Adesso andate lì, che vi dicono quali esami dovete fare, eccetera». Bisognava dare esami di ammissione. Noi eravamo avvantaggiati perché avevamo entrambi la maturità, non dovevamo fare tanti esami di cultura generale. Si trattava di fare l'esame di recitazione e altre cose del genere. L'uscire mi mandò da un giovanotto: era Squarzina. «Mi hanno detto di venire da te, non so, ci dovresti preparare a un esame». Squarzina ci squadro. Poi chiese: «Ma voi, di dove siete?». «De Roma», rispondemmo. «Ah, se sente!, – disse subito lui: – a voi, a pijavve e buttavve dalla finestra, non se farebbe proprio nessun danno per il teatro!». Ci trattò male. Non voleva prepararci, eravamo proprio dei disastri. Io dicevo: «Senti, a' Squarzì, noi facciamo il teatro



L'impiegato (1960).

in parrocchia, e da noi la gente vie', ride e se diverte». Ci pareva un titolo di merito da far valere. Squarzina non capì assolutamente che io ero un tipo molto divertente, mi fece fare una cosa drammaticissima, mi pare *Anna Christie* di O'Neill, ero il marinaio Burke, che spaccava tutto... non ricordo bene. Lui era allievo del terz'anno, si doveva ormai diplomare. Diceva che avevo del temperamento. Preparò me, Giacobini e Sbragia. Alla vigilia degli esami andammo a provare al Teatro Eleonora Duse, in via Vittoria. Io vado lì e vedo per la prima volta Buazzelli. Mi dissi: «Madonna, questo qui è un mostro!». Poi vedo Panelli, che faceva, mi pare, una cosa di Čechov: bravissimo. Mi dissi: «Ammazza, ma questi so' bravi!». Allora andai da Squarzina a dirgli che non davo gli esami: «Questi so' tutti mostri». Invece poi mi lasciai convincere. E arrivai fra i primi. Mi andò bene l'esame orale, forse feci impressione a D'Amico. Mi mise davanti un libro senza farmi vedere la copertina, mi fece leggere. Squarzina mi aveva avvertito: «Guarda, è inutile tentare, tanto non indovineresti mai. Buttate: prova con Pirandello. Oppure prepara 'sta cosa, che fa sempre impressione». Erano

Le memorie di un ottuagenario di Nievo. «Almeno cerco de fatte passa' per un intellettuale». Io leggo, e butto lì: «Pirandello». Era proprio Pirandello. Una fortuna sfacciata. Feci un figurone. Feci un esame che sembravo preparatissimo. Ne ammettevano solo trenta, fra uomini e donne, e agli esami eravamo due-trecento. Io arrivai entro i primi dieci; e mi dettero anche la borsa di studio. A quel punto, non potevo più tirarmi indietro. Cominciai a sentirmi un padreterno.

A casa tua come presero questa faccenda dell'Accademia?

Male, malissimo. Per mio padre la parola d'ordine era sempre: "prendere la laurea". In casa cominciò tutta una storia a fumetti, che ti risparmiò. «Ti caccio di casa!», e io

me ne andai da una zia, con la valigia. Mia madre: «Povero figlio mio!», eccetera eccetera. Finché un giorno mio padre, forse interdetto dalle preghiere di mia madre e delle zie, disse: «A me non me ne frega niente se vuol fare il teatro, l'Accademia. L'importante è che frequenti l'università, che dia tutti gli esami. Per me, si deve laureare. Se fa anche dell'altro, non mi interessa». Prendemmo questo accordo. Però mi rese la vita molto dura: cercava in tutti i modi di demolire in me questa passione per il teatro. C'erano d'altra parte delle difficoltà reali, non avevamo una lira, lui si sacrificava per farci studiare. Fu allora che mi mandò anche a lavorare.

Parlami della tua esperienza all'Accademia.

In Accademia rimanevo chiuso anche per il pranzo, mi portavo il panino, arrivavo con il portapranzo con dentro le patate, che dividevo con Buazzelli. Buazzelli veniva da Frascati. Un giorno mi dice: «Ma tu, conosci una pensione a Roma, che io non ce la faccio più ad andare e venire?». Io non conoscevo una pensione, così lo portai a stare con me: «Alla sera ti arrangi, una branda te la do io. Poi con calma a Roma ti troverai una pensione». Per tre anni è rimasto lì da me, a dormire con me. Poi abbiamo continuato insieme anche nella mia prima compagnia, la Maltagliati-Gassman: quando per risparmiare dividevamo anche il letto ma-



Vedo nudo (1969).

trimoniale; abbiamo vissuto come marito e moglie, era una specie di circo equestre. Scherzi a parte, l'Accademia è stata un'esperienza molto importante per me, per la mia formazione. Appena entrato, si accorsero subito che avevo una voce molto nasale. Io non sapevo nemmeno che cosa fosse il teatro professionale, non c'ero mai andato. Le uniche cose che mi aveva fatto vedere mio padre, con le sue modeste possibilità, erano stati De Filippo e Totò, queste cose qui. Andare a vedere una compagnia recitare all'Eliseo, non sapevo manco che esistesse. All'Accademia dissero: «Però, è un peccato! Questo ha lo stesso difetto di Gassman». Io non sapevo niente di Gassman; così, all'inizio, Gassman mi divenne sinonimo di "cane", perché io mi sentivo cane; mi dicevo: «Pensa, c'è un altro cane!». E invece poi piano piano è venuto fuori che Gassman era bravissimo, era stupendo... Mi fece bene, comunque, sentirmi dire di questo difetto, perché misi molto impegno nel cercare di farmi scendere la voce, nel costruirmela, con la signora Mannucci (che era la madre della Mannucci del Quartetto Cetra). È lei che letteralmente mi ha costruito la voce: ce l'avevo tutta di testa, sgradevole, ero una specie di catenaccio. Forse anche in conseguenza delle malattie che avevo avuto, avevo sofferto di adenoidi, di pleurite. La Mannucci mi faceva fare tut-

ti gli esercizi, noiosissimi, faticosissimi; ma arrivai a cambiare la voce. Poi c'era Orazio Costa, l'unico giusto, un maestro stupendo. Io devo tutto a lui, è quello che ha contato di più. Mi ha insegnato prima di tutto a conoscermi, a considerare il mio corpo non più come un ingombro, ma come un mezzo di espressione: tutto il corpo. Costa mi ha insegnato a rappresentare con il corpo qualsiasi cosa. Con le mani facevo le mosche, con il corpo i fumi, le piogge, i cieli.

Ma in Accademia eravate tutti insieme, attori e registi? Non c'erano corsi specializzati?

No, tutti facevamo le stesse cose. Anche i registi dovevano recitare, oppure dovevano preparare due attori. Costa, che insegnava regia, diceva per esempio: «Ecco, Manfredi fa *La famiglia dell'antiquario* e Lucignani gliela prepara in un certo modo». Non a caso dall'Accademia sono usciti tanti registi-attori: come Salce, per esempio. Anche Squarzina recitava piccole parti.

Con gli allievi dell'Accademia, alla fine dei tre anni, sei anche andato a recitare a Praga, al Festival della Gioventù.

Sì, nel 1947. Fu una sfacchinata, una specie di incubo. Perché partimmo in treno per Praga, dove dovevamo presentare *L'uomo e il fucile* di Sollima e io dovetti sostituire all'ultimo momento Bosic che doveva interpretare la parte di un russo, e parlare veramente russo. Io non sapevo una parola di russo. Mi costrinsero, durante tutto il viaggio, a imparare a memoria battute in russo di cui non sapevo assolutamente il significato. Una fatica terribile; e una gran paura, al momento di andare in scena. Ma andò tutto bene. Tanto che, dopo lo spettacolo, vennero nei camerini a congratularsi: anche con me. Fra il pubblico, c'erano dei russi, che cominciarono a parlarmi in russo. E io a spiegare che non ne sapevo una parola! Fu una cosa molto buffa, ma anche incoraggiante per me.



***I complessi* (1965).**

E come sei poi capitato con la Compagnia Maltagliati-Gassman?

Gassman è stato il mio primo capocomico. Quando tornai da Praga, stava mettendo su compagnia con la Maltagliati: una compagnia che non costasse molto, con meno attori possibile e che costassero poco, che fossero utilizzabili al massimo. Venne in Accademia e scelse Buazzelli, che era padre nobile, fratello, sorella, tutto, poteva fare

Già allora eri condannato a fare il giovane...

Ma io sono l'eterna giovinezza, anche a sessant'anni. Ricordo che arrivai a Lugano che ero seriamente ammalato, avevo la febbre a quaranta. Erano tutti compresi della mia malattia. «Però – mi disse Vittorio – noi non ci possiamo fermare. Non ti preoccupare, l'importante è che vieni in scena, poi ci arrangiamo». Mi portarono in scena quasi di peso, io non capivo assolutamente niente, fra aspirine e cose varie che mi avevano fatto prendere, e la febbre alta. Mi hanno messo sopra una sedia. Ricordo che Vittorio e Buazzelli cominciarono a girarmi intorno, dicendo le mie battute, facendo quello che dovevo fare io. Mi dicevano: «Magari tu vorresti dire questo, o vorresti prendere quella cosa (mi pare che dovevo prendere a un certo punto una racchetta da tennis)... no, no, non muoverti, vado io a prenderla»... Insomma hanno completamente trasformato la commedia, diventava nuova; era eccitante per me vedere come riuscivano in due a costruire tutti e tre i personaggi. Io ogni tanto dicevo una bat-



Audace colpo dei soliti ignoti (1959, con Vittorio Gassman).

tutto. Aveva il fisico dell'antagonista. Gli serviva poi un attore giovane, ma un giovane che sapesse fare anche i vecchi e i medi, tutto... Scelse me perché io in Accademia avevo fatto dagli Arlecchini ai Brighella, ai brillanti giovani; ero un po' il jolly. Come regista prese Squarzina, e come regista-attore Luciano Salce. Dovevamo lavorare tutti... Mi ricordo un episodio di quella stagione. Eravamo al Kursaal di Lugano, mi pare, per presentare *Tre rosso dispari* di Amiel, una "pochade". C'erano tre fratelli innamorati della stessa ragazza, che era la Maltagliati; io facevo il fratello più giovane, ero il pianista, anche se sia Buazzelli, sia Gassman erano più giovani di me di un anno.



C'eravamo tanto amanti (1974).

tuta, la dicevo proprio come uno che sta esalando l'ultimo respiro. E loro giocavano anche su questo; dicevano: «No, non fare quello che fa finta di essere moribondo...». Erano dei mostri, dei funamboli. Loro ad-

dirittura si divertivano, magari alla novantesima replica, quando si erano ormai rotte le scatole, a sorprendersi in scena con improvvisazioni: e questo anche con commedie più serie, come *L'aquila a due teste* di Cocteau. Vittorio diceva a Buazzelli delle battute che non c'erano nel copione; l'altro doveva rispondere a tono, ma senza uscire tanto fuori del copione, doveva sembrare verosimile. Ho imparato molto da loro.

Ma come mai sei rimasto in compagnia una stagione sola?

Perché la compagnia si sciolse, chiudeva. Allora andai da Strehler, al Piccolo di Milano. Lì mi sono disorientato, non capivo più niente, ero usato in una maniera completamente diversa da come mi aspettavo, ben lontana dalle lezioni che mi aveva dato Costa. Costa mi aveva insegnato a far diventare il mio corpo importante, necessario, un mezzo di espressione. Al Piccolo invece io dovevo addirittura riparlare con la voce tutta di testa, fare cose che non capivo, che rientravano nel disegno che solo Strehler aveva in testa: ero la tessera di un suo mosaico. A me invece allora premeva capire chi ero, a che servivo; ora volevo scoprire, ero entrato in una dimensione diversa.

E così sei tornato con Costa, al Piccolo di Roma.

Sì, sono tornato con lui perché era stato lui a darmi la dimensione giusta. Poi, a poco a poco, quel tipo di teatro per me è entrato in crisi. Ne presi coscienza una sera, quando recitavo il buffone Feste nella *Dodicesima notte* di Shakespeare: sostituii Gianrico Tedeschi. Ero depresso, perché la ragazza che avevo allora mi aveva lasciato. Quella sera non avevo voglia di recitare, feci malissimo, ero un cane: eppure, alla fine, gli applausi arrivarono lo stesso. Io mi incalzai: capii che quegli applausi non erano destinati a me, ma a Shakespeare, al testo che avevo recitato. Capii che dovevo liberarmi

di questi testi importanti, affrontare direttamente il pubblico senza la copertura di grossi autori. Ne avevo bisogno per scoprire davvero le mie possibilità, le mie qualità. Mi dissi che dovevo andare a fare, come diceva D'Amico, il teatro per le strade: «Il teatro si fa stendendo o non stendendo un tappeto per la strada». Così prima pensai al circo, volevo andare con Darix Togni. Poi invece capitò l'occasione della rivista, che mi offerse Elio Gigante: e io ne approfittai.



Questa volta parliamo di uomini (1965).

Ma prima tu hai fatto quell'esperienza con Eduardo De Filippo...

Sì, Eduardo. Ho avuto sempre una grande ammirazione per lui, è stato per me un modello, fin dai primi anni di carriera.

Ma come mai allora hai deciso di lasciare il teatro serio proprio dopo l'incontro con Eduardo?

Con Eduardo feci delle scoperte enormi... Ma anche lui mi ha spinto a cercare la mia strada da solo. Eduardo mi ha fatto capire che io avevo dietro la scuola giusta, in cui credevo e continuavo a credere. Con lui ho capito che ormai ero pronto, non avevo più bisogno di insegnamenti: ora dovevo sbattere il muso, affrontare il pubblico da solo. Se no, ogni tanto arrivava qualcuno che mi voleva piegare in altro modo. Non



Operazione San Gennaro (1966).

volevo più condizionamenti di questo tipo; volevo ricominciare tutto da capo, e sentirmi libero di fare qualsiasi cosa: come un clown di circo, appunto. Ma Eduardo mi aveva intanto insegnato delle cose incredibili: anche se con lui ho fatto solo quei tre atti unici, ha contato molto nella mia formazione. In quella occasione ho dovuto abbandonare la lingua italiana, che curavo da tre anni, per tornare a parlare quasi “come m’aveva fatto mamma”. Per la prima volta andavo a fare un personaggio con l’accento napoletano: solo l’accento, perché Eduardo voleva che parlassi in italiano. L’esperienza che voleva fare era di mettere assieme degli attori in lingua assieme ad attori dialettali. Io lo sentivo molto vicino: anche perché il napoletano assomiglia abbastanza al ciociaro. Tornavo a parlare in una lingua che sentivo. Io anche dopo, nella rivista e nel cinema, è con i dialetti che ho avuto successo (pensa anche a quel “fusse che fusse la vorta bbona”, che è dialetto pseudo-ciociaro). Da lì è venuto poi fuori il mio lato brillante più autentico, non quello costruito dai registi. Certo, c’era comicità anche in personaggi come il Brighella della *Famiglia dell’antiquario*; ma era una comicità tutta costruita dal regista. Io poi dovevo parlare in veneto, te poi figura’, che cazzo potevo sapere io di comicità veneta: era una co-

micità costruita, che andava bene per me come per chiunque altro. Io invece ho voluto scoprire qual era la mia vena umoristica vera.

Ma torniamo un momento a Eduardo...

Come ti dicevo, con Eduardo ho avuto un’esperienza bellissima. Ricordo che nei *Morti non fanno paura* eravamo tutti degli impiegati del gas: moriva un nostro collega e noi andavamo a trovare la famiglia e a visitare la salma. Io dovevo arrivare, entrare nella stanza dove c’erano i colleghi e il morto. Eduardo mi istruì per farmi fare una scena tipicamente eduardiana: entravo, mi guardavo intorno, facevo un cenno di saluto a qualcuno, lì su una sedia c’era la vedova in lacrime. Eduardo mi combinò questo balletto stupendo: «Tu bussi. Nessuno dice niente. Tu allora piano piano apri, guardi dentro, poi ti levi il cappello, saluti i colleghi, così... poi ti avvicini piano piano, dai uno sguardo alla salma... poi ti avvicini alla vedova... stai per parlare, indichi il morto con la mano... così... tiri fuori il fazzoletto, ti giri verso il fondo e aspetti... aspetti che finisca l’applauso». «In che senso aspetto che finisca l’applauso?». «Sì, qui c’è l’applauso. Tu aspetti che finisca e poi cominci a parlare». Mi prese un terrore, non sapevo che fare; e lui a ripetermi come dovevo fare. Era di pochissime parole. Tornai a casa distrutto quella sera: mi sentivo addosso la responsabilità di quell’applauso che doveva venire. Nei giorni successivi provai tenendo sempre conto del fatto che in quel punto c’era un applauso misterioso. Arriva la sera della “prima”. Faccio tutto quello che mi aveva detto di fare Eduardo, piglio il fazzoletto, mi giro... e l’applauso non viene. Riat-taccai a parlare, non ti dico con quale stato d’animo, mi era cascato dentro tutto quanto. Comunque ce la feci a riprendere e a finire lo spettacolo. Dopo, me ne andai in camerino, dove tutti i colleghi dell’Accademia, gli amici, mi vennero a trovare. Nessuno sapeva di questo mio dramma. Sbirciando

nel corridoio vedevo Eduardo che andava in su e in giù, aspettando evidentemente che restassi solo. Pensavo: «Adesso, come minimo mi ammazza». Invece venne dentro, molto carinamente – è una cosa che mi è rimasta impressa – e disse: «Manfredi, abbiamo sbagliato!». Disse proprio “abbiamo”. Io balbettai: «Maestro, non so... le giuro... mi scusi...». «No, – disse lui, – non devi dire niente. Abbiamo sbagliato. Adesso tu fai così e così... Puoi venire un momento?». Mi cambiò due o tre cose, una pausa, il ritmo di un gesto: «Poi resti ad aspettare che finisca l'applauso.» E se ne andò. Io quella notte non dormii per niente. La sera dopo entro in scena... non ti dico con che core, guarda, da infarto, non so perché non m'è venuto, ci avevo proprio le coronarie gaiarde... Insomma so' entrato dentro, ho rifatto tutta questa cosa, anche con poca spontaneità, ero tutto teso... prendo il fazzoletto... e arriva un applauso che non finisce più. Lo sai che mi sono scordato di riattaccare a parla'. Voltavo le spalle al pubblico e pensavo: «Ma come è potuta avvenire una cosa così?». Intanto mi sussurravano: «Manfredi, Manfredi, tocca a te». Ero rimasto basito. Poi alla fine torno in camerino, vengono gli

amici, Eduardo va su e giù: lo vedevo questa volta felice. Entrò da me e disse: «Manfredi, abbiamo indovinato! Continua così».

Ma cosa aveva modificato, in sostanza?

Aveva cambiato dei ritmi. Ci guidava al millimetro. Soprattutto me. Mi diceva: «Tu mi somigli molto». Da me pretendeva questo. Che ti posso di', a Bice Valori non si dedicava tanto, la sentiva già formata, ferma nella sua caratterizzazione. Così con Buazzelli, che non era malleabile. Con me invece si divertiva. Mi diceva: «Sei di gomma, ti si può far fare quello che si vuole, si può ottenere tutto». Lui però la prima volta probabilmente non aveva calcolato il suo peso, non aveva tenuto conto che doveva correggere la differenza che c'era tra me e lui, aveva calcolato tutto sulla sua misura, come se lo facesse lui. La seconda volta lui me l'aveva ricostruita basandosi su un meccanismo di ritmi quasi meccanico: era un pezzo muto in cui si concentrava a poco a poco su di me una curiosità, un'attesa, che io continuamente dovevo deludere... era tutto basato su controtempi, il pubblico non riusciva mai a capire dove sarei andato a parare. L'applauso veniva a premiare un “a solo”, un pezzo di bravura.

È vera la notizia che Eduardo, qualche anno fa, ti avrebbe designato come suo successore?

Ho avuto, sì, da Eduardo questo grandissimo onore. Da quando avevo recitato con lui avevamo mantenuto i rapporti, ma molto alla lontana: quando andavo a vedere qualche suo spettacolo, salivo a salutarlo. Ma i nostri rapporti si fermavano qui. Un giorno mi ha chiamato, sono andato: voleva farmi l'erede del suo teatro. Mi disse che ero l'unico che poteva fare il suo teatro; mi invitò a fare subito uno spettacolo diretto da lui. Ma io ho rifiutato, per ragioni che puoi ben capire anche tu. Io spero che lui campi altri cent'anni. Ma finché lui vive, io non salirò mai sul suo palcoscenico. Gli dis-



Totò, Peppino e la... malafemmina (1956).

si: «Qualunque miracolo io possa fare, mi vergognerei sempre; sarebbe soltanto una tua pallida imitazione. Io mi sento portato a imitarti, io dentro di me ho assimilato molto di te. Tutto questo va bene finché lavoro in un campo diverso, nel cinema. Ma se vengo a fare il teatro con te, viene fuori un Eduardino piccolo piccolo, che non mi sento di fare. Domani, in futuro, potrà anche diventare un pregio quello di farti ricordare, in qualche modo. Ma oggi non lo posso fare».

E lui l'ha capita questa tua difficoltà?

L'ha capita e non l'ha capita. Non so. Deve averla capita senz'altro, perché è un uomo molto intelligente...

Dopo l'esperienza con Eduardo, sei quindi passato alla rivista. Sì. Mi scritturò la compagnia delle sorelle Nava. Le Nava per me allora significavano l'avanspettacolo, il

Recuperavi anche tutta l'esperienza che avevi già fatto con i varietà radiofonici...

Certo. Anche se era sempre molto faticoso. Ma avevo finalmente un contatto diretto con il pubblico. Inventavo, cambiavo le battute a seconda del pubblico che stava a senti'. Ero sempre più padrone del palcoscenico. A volte col pubblico ci litigavo anche. Ricordo che quando facevo *Festival*, con la Osiris, andai in passerella con un bastone in mano, per difendermi dal pubblico che voleva buttarmi giù.

Quello fu un bell'insuccesso, mi pare.

Fu un fiasco. Eppure lo sketch che avevano scritto Age e Scarpelli era bellino. Si chiamava *La canotta*. Io ero un romano che entrava per la prima volta in una boutique (era l'epoca del boom di questo tipo di negozi) chiedendo una "canotta" appunto, una canottiera. Ero il primo cliente. Non capivo dove mi trovavo, perché tra angeli e santi di antiquariato mi pareva di essere in chiesa; e nessuno capiva cosa volevo, cos'era la "canotta". Era divertente. Ma purtroppo la rivista, anche se ci aveva messo un po' mano anche Luchino Visconti, non ebbe successo. Wanda era disperata.

Poi andasti con Billi e Riva.

Per *Gli italiani son fatti così*. C'erano ancora con me Ferrari e Bonagura. Si cercavano dei copioni, e Mario Riva, ricordo, ce li leggeva ad alta voce. Un giorno lesse una scenetta che trovò brutta e decise di scartare. Ma io, ascoltandola, sentii come un campanello in testa: io ci sto sempre attento alle mie antenne, sono molto sensibili, è grazie a loro che sono riuscito a far sempre qualcosa di originale. In quella scenetta che Riva aveva letto c'era qualcosa che mi piaceva. Era di Marchesi. Chiesi di rileggerla e di provare a farla con Bonagura. Era lo sketch, divenuto poi famoso, *La psicanalisi*. La Magnani veniva sempre a vederlo e a rivederlo, e rideva come una matta. Era la prima visita di un paziente dallo psicanalista. La prima



Le bambole (1965).

teatro puro, l'andare in scena senza quel figlio di mignotta di Shakespeare alle spalle. E in effetti questo tipo di spettacolo mi ha insegnato moltissimo: piano piano cominciai a scoprire me stesso. Non dovevo più rispettare il testo, potevo cominciare a dire qualcosa con parole mie. Ho cominciato a scoprire il mio umorismo, le mie qualità venivano finalmente fuori.



Susanna tutta panna (1957, con Paolo Ferrari e Gianni Bonagura).

sera lo sketch durava cinque minuti. Dopo sei repliche, durava venti minuti: lo costruivamo e arricchivamo sera dopo sera. In seguito, andò molto bene anche *Un trapezio per Lisistrata*, che feci con Delia Scala.

E poi Canzonissima e Rugantino furono due momenti culminanti di quella prima fase della tua carriera.

Canzonissima mi procurò molte soddisfazioni: il “barista di Ceccano” fece ridere tutta l'Italia. Ci furono anche delle difficoltà, mi ricordo. I dirigenti della Rai avevano un po' paura delle mie battute. A un certo punto mi cacciarono addirittura, tacendomi passare per malato. Per fortuna mi sostennero Garinei e Giovannini: fu grazie a loro che riuscii a portare a termine tutta la serie delle puntate. Con *Rugantino* poi affrontai anche la commedia musicale, diventai un cantante. Fu una bellissima esperienza: un successo strepitoso, che mi portò anche in tournée a Broadway e nell'America Latina.

Anni dopo sei tornato a fare il cantante a Sanremo, con quella canzone di Petrolini.

A Sanremo andai per le insistenze di Radaelli, con una canzone bellissima che però

Petrolini non aveva portato al successo, non era conosciuta. Ci andai anche perché mi interessava conoscere l'ambiente della canzone. Chiesi di andare lì un paio di giorni prima, perché volevo capire. È proprio tutto un altro mondo, un mondo di follia. Ho visto scene di disperazione, pianti... Quando cantai io, in diretta, i cantanti fra le quinte non mi hanno fatto un sorriso, mi guardavano come il veleno. Ero uno che gli rubava il mestiere. È gente che cerca il successo e che l'ottiene per un quarto d'ora. Anche nel cinema del resto è così. È tutta



“Costretto” a cantare una canzone in Café Express (1980).

la vita che mi sento dire: «Aho, approfitta, che è er momento tuo!». Sono trent'anni che me lo dicono; come lo dicono a Sordi.

Al cinema come sei arrivato?

Nell'ambiente si cominciava a parlare di me come di un giovane da tenere d'occhio. Io avevo avuto un grande successo con la radio, dove facevo dell'autentico Ionesco, ero una specie di signor Veneranda; dicevo battute come questa: «Scusi, dato che ha la lingua fuori, per favore, potrebbe leccarmi anche il mio francobollo?». Roba così. La radio era per me l'unica fonte sicura di guadagno: erano Nino Meloni, Franco Rosi, Morandi, Majano e Riccardo Mantoni che mi davano allora da mangiare. Facevo le imitazioni. Diventai il “sior Tacito”. Ave-



Monastero di Santa Chiara (1949).

vo successo. Un produttore che mi teneva d'occhio, Nino Misiano, mi fece fare il primo film, *Monastero di Santa Chiara*. Io facevo questi film perché mi servivano come scuola, volevo capire, imparare a lavorare anche con quest'altro mezzo. Ma i registi con cui lavoravo non avevano niente da insegnare. Mi avevano anche detto che per il cinema non andavo bene. Nel 1948, ricordo, mi fece fare un provino Giacomo Gentilomo, che stava preparando *I fratelli Karamazoff*. Quando capitò il mio turno, ce la misi tutta. Alla fine Gentilomo sbottò: «Ma tu sei troppo bravo per fare il cinema!». Io venivo dal teatro, capisci, dall'Accademia. Accanto agli altri attori non stavo bene.

Tu però nel cinema sei arrivato prima di tutto come doppiatore.

Ero molto richiesto. Ma sono pochi gli attori che ho doppiato sistematicamente. Avevamo una cooperativa che faceva sempre i film "artistici", cioè quelli che non erano commercialmente sicuri e per i quali i distributori non volevano spendere molto. Ho doppiato varie volte Gérard Philipe, in *Fanfan la Tulipe*, in *Le belle della notte*, alternandomi con Sbragia, e qualche altro. Mi hanno perfino fatto doppiare Mastroianni, nei due film di Emmer *Parigi* è sempre

Parigi e *Le ragazze di piazza di Spagna*. A Emmer non piaceva la voce di Mastroianni, preferiva la mia, che lo rendeva, secondo lui, più brillante. Io ero sbalordito. Nel doppiaggio ho fatto anche dei miracoli, grazie alla mia esperienza di imitatore. Finito un doppiaggio, Mastroianni era partito e si voleva cambiare una sua battuta detta da lui. Io mi sono praticamente inserito sulla sua voce, cambiando parte della battuta. Riuscii perfettamente. Io ho molto orecchio, ma non sono un vero imitatore: o entro talmente dentro la personalità dell'altro da diventare lui – e allora non senti più l'imitazione – oppure non lo faccio. Mi è successo una volta anche con Sordi alla radio: tutti dissero che ero proprio lui.

Quando hai cominciato a interpretare quei filmetti, cercavi di infilarti dovunque ti capitasse?

No, a quel tempo mi chiamavano loro. Per fortuna avevo lo stesso molto da fare. Ma non avevo fiducia nel cinema. Pensavo che avrei fatto il capocomico nella rivista, dove andavo fortissimo.

I film che facevi li prendevi sul serio?

No, sapevo che erano roba da poco, ma non me ne fregava niente. Mi dicevo: magari, domani, può darsi che mi siano serviti. Per molto tempo non ho incontrato nessuno che mi insegnasse davvero qualcosa nel cinema. Il primo che ha saputo dirmi delle cose è stato Franco Rossi. Con i registi non avevo dialogo. Anche con Pietrangeli, con il quale ho avuto nonostante tutto un bel rapporto. Il fatto è che venivano tutti dalla scuola del neorealismo, dove gli attori erano presi dalla strada. Ricordo che Pietrangeli girava venti volte la stessa scena, io stavo lì a guardarlo. Delle venti riprese, ne sceglieva otto, ed erano tutte uguali, secondo me. Io andavo poi, qualche volta, in proiezione con lui. Passavano le varie riprese: tutte uguali, non c'era nessuna differenza. La stessa cosa mi ha detto Montaldo

di Pontecorvo: girava trenta volte la stessa scena, poi diceva: «Buone la prima e la seconda». Capito?

Io poi ho trovato una tua intervista del 1950, in cui dicevi già allora che volevi sempre riscrivere le parti della sceneggiatura che si riferivano al tuo personaggio.

Sì, certo, lo facevo; ma perché me lo chiedevano i registi.

Ma tu volevi allora allargare la tua parte a scapito degli altri ruoli? È una delle accuse che ti fanno ancora oggi. Sì, lo dicono, ma perché travisano quello che fai. Soprattutto in quei tempi, negli anni Cinquanta, quando cercavo di migliorare un ruolo, finivo anche per ampliarlo. Nel momento in cui trovi la chiave giusta, può anche essere che dilati la parte. Certo, mi faceva anche piacere che si dilatasse...

Capisco, certo, è umano.



Signore e signori, buonanotte (1976).

Io da particine insignificanti, inutili, quali erano, riuscivo a farle diventare una cosetta, a darci un sapore. Ma non ho mai valutato queste cose a peso, come fanno tanti miei colleghi. Devi tener conto che non mi toccava mai di dover fare una *Co-razzata Potëmkin*. Era un cinema in cui ti dicevano: «Vuoi fa' una cosa? Manfredi, vedi se te la puoi fa'». La più alta espressione di

questo tipo di cinema era Totò. Dicevano: «Tanto, c'è lui, risolve tutto Totò». Oppure Riento, o Macario. Noi eravamo allora i sottoprodotti di questi attori. Praticamente diventavamo gli eredi di attori che non lavoravano mai con un copione. Io, quando facevo uno sketch, una partecina, me la inventavo completamente. Gli sceneggiatori scrivevano appena un canovaccetto, poi ti chiedevano: «Che me fai? Sai fare il salto mortale? Fai il salto mortale». E io: «No, il salto mortale no. Però so fischiare. Magari fischio un'aria della *Traviata*». Quei filmetti li miglioravo, li rendevo più divertenti, anche mettendoci battute che non c'entravano... Mettevo idee mie personali, magari una cosa che mi era successa.

E oggi, le cose per te sono cambiate?

Sì, certo. Oggi io penso solo al film. Mi è successo per esempio con *Nell'anno del Signore*.

Ma quando sei insieme con attori come Tognazzi e Sordi è una cosa, ci devi per forza fare i conti. Ma, per esempio, il Papa Re è un film fatto a tuo uso e consumo.

Ma cosa devo fare: mi devo tagliare la parte? Nel *Papa Re* però mi sono preoccupato del ruolo di Bagno...

Tu preferisci oggi probabilmente un film come quello di Magni, dove sei protagonista



In nome del Papa Re (1977, con Carlo Bagno).

assoluto, piuttosto che cercare l'occasione di confrontarti con altri attori del tuo livello.

Ma no. È proprio il confronto che mi dà piacere. Quello che mi preoccupa oggi è il film. Se non funziona il film, non funziona nemmeno il mio personaggio. In me, come ben sai, c'è anche l'anima, l'occhio del regista: tengo sempre presente il complesso del film. E ho sempre cercato di contornarmi di attori bravi. In ogni film l'attore deve essere quello giusto per la parte; e soprattutto deve essere attore. Una delle cose che più mi avviliscono è di non trovare proprio nessuno con cui combattere. Nel *Papa Re* per esempio, la scena che mi ha dato più soddisfazione è stata proprio quella con Randone. Solo quando ho vicino un attore di quel livello io stesso comincio a sentire meglio, posso dare il meglio. Altri-

in termini più grossolani, popolareschi, in modo che arrivi davvero al pubblico. Una battuta bella, ma che non arriva, non serve.

Capisco. Ma c'è un punto importante da chiarire. Non pensi che nel cinema, soprattutto nel cinema, l'attore debba inserirsi in un contesto, in un discorso che procede per immagini, di cui lui non è che uno dei tanti elementi, e forse neanche il principale? Non pensi che se l'attore interviene in fase di sceneggiatura, ci sia il rischio che il racconto si sviluppi in funzione dell'attore, della valorizzazione dell'attore anziché in rapporto a un tema, a un significato autonomo da far nascere alla fine dal racconto?

C'è questo pericolo. Ma i film che io facevo – e in parte anche quelli che faccio adesso – erano di altro genere. A me non mi ha mai chiamato nessuno per fare, che so, *Il posto delle fragole*. Fellini, Antonioni, non mi hanno mai chiamato. Soprattutto negli anni Cinquanta, io facevo solo filmetti, dove contava solo quello che riuscivo a fare. Io mi sono sempre trovato con registi che lavoravano alla ventura. I film dovevano avere successo. Io che cosa sapevo del cinema italiano? Che il successo lo avevano quelli



In nome del Papa Re (1977, con Salvo Randone.

menti mi annoio, non sento... C'è invece in me un difetto gravissimo: a volte, non avendo a fianco un attore che mi pungoli, vado giù di tono di proposito, per aiutare l'altro. Istintivamente mi succede di abbassare il tono per ridare equilibrio alla scena, perché ho paura che si avverta uno squilibrio troppo forte. Quando sento che uno non ce la fa, prima provo a tirarlo su in qualche modo; se no, provo poi ad abbassare io il tono. Così di fronte a una battuta bella, divertente, ma fredda, preferisco tradurla



Audace colpo dei soliti ignoti (1959, con Renato Salvatori).

che si chiamavano Carletto Sposito, oppure Salvatori, Arena: quelli non potevano assolutamente mai mancare. Parliamoci chiaro, erano attori molto mediocri. E allora io mi dicevo: «Perché, io che ci metto l'anima, la vita, che sono un vero attore, e neanche uno sgorbio, perché non devo impormi?». Ma questi in che cosa vincevano su me? Vincivano proprio perché non sapevano recitare, perché non facevano niente. Loro risultavano giusti, dicevano ogni battuta con indifferenza, senza espressione. E allora questo sullo schermo diventava misterioso, diventava immagine. Io invece no. Ogni battuta cercavo di interpretarla, di darci un significato. Allora mi dicevano: «Non lo fare». Io non mi davo pace, dovevo arrivare a capire questa faccenda dell'interpretazione cinematografica.

Se questa tua battaglia aveva un senso allora, ne ha meno oggi, che sei arrivato, che puoi scegliere i film da fare. Può essere pericoloso che tu li scelga in funzione della possibilità di dare un apporto anche alla sceneggiatura, al film complessivo, e non solo di entrare in un personaggio già scritto da altri.

Ma intanto qui devi pensare a quello che c'è dietro: una fatica spaventosa, che ho fatto per anni, la fatica di arrivare. Quella non te la dimentichi. Tu sai che in questo mestiere bastano due insuccessi, al massimo tre, e sei escluso, non ti chiama più nessuno. Io, da quando ho potuto prendere in mano le redini della mia attività, della mia carriera, io questo non l'ho voluto più rischiare. Tu puoi essere il più bravo attore del mondo – e noi in Italia abbiamo dei buoni attori: cito per tutti Randone –, ma se diventi antipatico, se al cinema il pubblico non ti sopporta più, allora non lavori più, non ti chiama più nessuno. Io ho imparato che al cinema non si può essere antipatici. Oggi, se ci dev'essere un personaggio antipatico, si chiamano gli attori bravi: si chiamano Stoppa o Randone; ma non li si chiama mai per la loro bravura.

Mi sembra anche giusto che il cinema eviti di far propria quella retorica, quella prosopopea che sono nella tradizione italiana del teatro. Per fortuna il cinema italiano è sfuggito al condizionamento del teatro, che una volta era molto pesante. Zacconi, per esempio, faceva la sua brava interpretazione in un dramma, e poi la gente in sala rideva: il cinema è un'altra cosa.

Certo. Hai ragione. Io infatti per fare il cinema ho dovuto liberarmi di tutta la scuola che avevo fatto. Volevo affermarmi nel cinema per dimostrare di averlo capito, assimilato: al punto che ho voluto diventare regista e fare un film di pure immagini, senza una battuta, senza la mia voce, come *L'avventura di un soldato*. E più tardi feci *Per grazia ricevuta*: altra dimostrazione che il cinema lo sapevo fare.



L'episodio "L'avventura di un soldato" da *L'amore difficile* (1962).

È abbastanza strano, per un attore come te che viene dal teatro, che nella tua filmografia siano così rari i film tratti da testi teatrali. Nel cinema cioè non hai mai cercato l'effetto teatrale.

No. Ho fatto un Ruzante, perché era un personaggio bellissimo. A me hanno offerto di fare molti Feydeau; ma non ne ho accettato neanche uno. Mi vedevano un po' come un attore da pochade francese. È sta-

to istintivo per me allontanarmi da questo tipo di recitazione. Mi sarebbe invece piaciuto un personaggio shakespeariano: che so, un Tebaldo, un Mercuzio. Ma non mi è mai capitato. Io ho utilizzato in cinema la mia formazione teatrale in un altro modo. Così quando ho fatto il veneziano in *Venezia, la luna e tu*, le mie esperienze teatrali mi sono servite, eccome.

Oggi, ripensando alla tua filmografia, sei contento dei film che hai fatto?

Io ho fatto pochissimi film che mi piacevano, molto pochi. Perché un'altra cosa che bisognerebbe spiegare ai critici è che tu non sei padrone di fare quello che vuoi, puoi solo scegliere, quando ti va bene, fra due merde. Allora scegli quella che puzza meno. Ricordo che dopo aver fatto *Canzonissima* nel 1959, col "barista di Ceccano", mi offrirono tutta una serie di film. L'alternativa era, per esempio, tra *Guardia, ladro e cameriera* e *Ninetto, ciociaro perfetto*. Mi dicevo allora: «Beh, cerchiamo di fare *Guardia, ladro e cameriera*, che almeno provo un personaggio nuovo, diverso». Io ho rinunciato ai milioni per non fare *Fusse che fusse la vorta buona*, un film che non c'è nella mia filmografia; oppure *Ninetto ciociaro col carretto*; oppure *Nino ciociaro sopraffino*. Sono stato molto bravo, credimi, a rifiutare offerte più che allettanti. Io

ho preferito stare fermo, fare il doppiaggio, correre di qua, alla radio, fare di là lo spettacolo, non fare più il cinema. Se avessi fatto quei film, che pure mi avrebbero messo a posto economicamente per anni, non avrei poi più potuto fare quello che avevo in mente di fare: a quel punto ero come Talegalli. Io i film li facevo invece per farmi uno spazio; cercavo sempre di rinnovarmi, di migliorare. Noi attori dobbiamo stare molto attenti a come ci amministriamo. Per evitare di fare brutti film – anche oggi, se ti facessi leggere i copioni che mi propongono, ti metteresti le mani nei capelli – io faccio i "Caroselli", oppure faccio come quella volta, che sono andato a cantare a Sanremo una canzone di Petrolini, un altro bel successo. E questo perché? Perché un film brutto, fallito, è l'inizio della discesa; se ne sbagli due, sono cavoli tuoi. Per questo io sono uno che partecipa sempre alla preparazione dei film: io sono di quelli che guadagnano meno, perché nel tempo che gli altri fanno due, tre film, io ne faccio uno solo. Ed è dal momento in cui ho potuto dire la mia e farmi ascoltare, solo da quel momento ho cominciato a fare dei buoni film; quindi molto tardi. È dopo aver girato *Per grazia ricevuta* che hanno cominciato a chiedere il mio parere. Ne sono venuti fuori film come *La Betia*, come *Pane e cioccolata*, *C'eravamo tanto amati*, *Brutti sporchi e cattivi*, *il Papa Re*. Questi sono film importanti, mi sembra. Certo viene fuori anche *La mazzetta*: che però è stato anche quello un grandissimo successo di pubblico.

Ma se hai sempre avuto difficoltà con i registi, perché, dopo Per grazia ricevuta, non hai continuato, non hai continuato, non sei diventato regista?

Perché non mi interessava. Saper fare la regia mi serviva per imparare a dirigere me stesso. Anche nei film girati da altri. In altre mani, so che finirei per fare sempre delle cretinerie. Io mi rendo conto, quando giro,



La macchietta del contadino ciociaro in *Vedo nudo* (1969).



Per grazia ricevuta (1971).

di quello che mi chiedono i registi, tu non hai idea di quello che vorrebbero farti fare.

Già con *L'avventura di un soldato* avevi dato una bella dimostrazione, mi pare...

Sì. Ma allora io avevo un bel dire: «Signori, non potete poi considerarmi tanto cretino, ho fatto quel film lì». Mi sono trovato in un grosso imbarazzo: i registi non volevano più lavorare con me, sentivano che c'era uno che poteva osservare, contestare magari il loro modo di inquadrare. Finché poi nacque una diceria: *L'avventura di un soldato* era stato un caso; era successo che un attore che faceva il barista di Ceccano e filmetti balordi (lo sapevo anch'io che erano filmetti: ma dovevo farli per venir fuori), aveva imbrogliato per caso un film riuscito. Così dovetti ricominciare tutto da capo con *Per grazia ricevuta*.

Non pensi che magari i film che hai fatto dicendo la tua sarebbero stati migliori senza di te?

No, ne sono convintissimo. Perché prima di tutto io ho dimostrato di saper fare il cinema, come ti ho detto. Io ho fatto e studiato questo mestiere per anni.

Non hai il dubbio che proprio per questa tua invadenza non ti abbiano mai voluto proprio i registi importanti, come quelli che tu hai citato prima?

No, un grosso autore non avrebbe dovuto trovarsi in imbarazzo con me. Io intervenivo e intervengo solo nella misura in cui la mia collaborazione è richiesta. Quando arrivò Nanni Loy per chiedermi di fare *Il padre di famiglia*, che era una cosa sua, autobiografica, non mi permisi di intervenire, rispettai le sue esigenze. Anche quando ho fatto con Scola *Brutti, sporchi e cattivi*, era naturale che Scola chiedesse il mio parere, perché mi stimava: ma poi quello che decideva alla fine era lui, non io.



Il padre di famiglia (1967).

In larga misura erano però anche questi film basati soprattutto sull'attore.

Certo. Può anche essere che io non mi sia mai trovato con un regista cinematografico autentico. Per esempio, se vai a vedere i film che ha fatto Magni senza di me, film come *Scipione l'Africano*, *La via dei babuini* o *La Tosca*, ti accorgi che sono film che hanno avuto ben poco successo, se fosse stato per quei film Magni non avrebbe più lavorato. I successi di Magni sono stati: *Nell'anno del Signore*, che abbiamo riscrit-



Nell'anno del Signore (1971).

to insieme; il Papa Re, che ha avuto la mia collaborazione; gli episodi di *Quelle strane occasioni* e di *Signore e signori, buonanotte*. Vuol dire che il mio contributo è servito, almeno per portare il successo commerciale a questi film.

Ma allora, secondo te, perché non hai mai avuto i grossi registi?

Parliamoci chiaro. Nel cinema italiano, c'è stato un momento in cui i registi hanno voluto avere la loro rivalese rispetto agli attori. Prima c'era il divismo degli attori, il pubblico conosceva solo loro, i Nazzari, eccetera. Il regista era meno conosciuto, meno considerato. Da un certo momento in poi, i registi si sono fatti avanti, giustamente. *Ladri di biciclette* è un film di De Sica, non di Maggiorani: anche per il pubblico. Ma poi nasce un conflitto, soprattutto con registi meno autorevoli e personali dei De Sica, dei Visconti, dei Rossellini. Avviene che anche Rosi vuol fare "un film di Rosi", e così Petri, giù giù fino a un Corbucci, che magari non ha niente a che fare né con l'idea del film, né con la sceneggiatura. Allora gli autori, e i critici, dicono: «Un film di Petri». Ma il pubblico dice: «Un film di Volonté». Il divismo dei registi entra in conflitto con quello degli attori. A me sta bene che si dica: «Un film di De Sica»; mi sta meno bene quando si vuol dire: «Un film di Boccia»: permetti, mi fa ridere. Succede poi un altro fatto: che diventando importante, Boccia comincia a

prendere i quattrini che prende il divo.

Ma ancora oggi, mi pare, per il grande pubblico esistono soltanto o soprattutto gli attori.

Certo, ma sarà sempre così. Perché noi siamo come i santini, te vojono vede'. È inutile che dici: «Ma questo è solo san Giuseppe, è il Padreterno che conta, che lo ha fatto diventare san Giuseppe». È inutile, perché nessuno porta in tasca il santino di Dio, vogliono vedere san Giuseppe, o san Cristoforo, nel ciondolo della macchina. Ma, a proposito di registi, voglio parlarti del mio mancato incontro con Germi e con Billy Wilder. A me il cinema di Germi piaceva, avevamo delle cose in comune. Con lui ho avuto un rapporto raro nel nostro ambiente, bellissimo.

Per quale film, per Serafino?

No, allora non mi voleva. Mi voleva invece per *Alfredo, Alfredo*. Io stavo allora girando *La Betia*, con De Bosio. Germi mi telefonò per chiedermi se ero disposto a fare questo film con lui; poi mi mandò an-



La Betia (1971).

che una lettera, in cui diceva di stimarmi non solo come attore, ma anche come autore, e mi pregava di dargli un parere sul copione. Io ero entusiasta, pensavo che si fosse aperto uno spiraglio, finalmente. Gli risposi, ringraziandolo della fiducia, facen-

do alcune osservazioni. Cominciò un epistolario bellissimo; lui aveva apprezzato i miei suggerimenti, li aveva adottati. Poi un giorno i contatti tra noi si interruppero, non seppi più niente. Germi mi fece sapere che nascevano delle difficoltà per i costi del film, che volevano fargli prendere un attore americano. Scelsero poi per il ruolo Dustin Hoffman. Di solito a questo punto, in Italia, non ti fanno sapere più niente, la produzione scompare, nessuno telefona più per spiegarti quello che è successo. Germi invece mi scrisse a Dubrovnik. Gli dispiaceva molto: o faceva il film con Hoffman o non lo faceva. Io lo rassicurai, gli dissi di non preoccuparsi per me, che era un film che lui doveva fare, che restavo a sua disposizione per continuare il lavoro sulla sceneggiatura. Ma a quel punto, con Hoffman arrivò anche un co-sceneggiatore americano. E io rimasi fuori. Ho un ricordo bellissimo di Germi.

E con Wilder, come andò? In che periodo lo incontrasti?

Non ricordo l'epoca precisa. So soltanto che in America avevo avuto delle belle recensioni per *Alta infedeltà*. Mi arrivò una proposta da Billy Wilder, mi pare attraverso un produttore italiano. Ritornarono alla carica per tre volte. Ma dato che io con le lingue sono un capoccione, dopo essermi

messo a studiare l'inglese mi resi conto che in quella lingua non avrei mai potuto dire nemmeno una battuta. Avevo anche preso una persona, un inglese che mi veniva sempre appresso, durante il lavoro, parlandomi in inglese... Insomma l'inglese imparò benissimo l'italiano, un italiano un po' dialettale, quello che poteva imparare da me. E io niente, non ne ricavai niente. A Wilder feci quindi dire di no. Wilder aveva visto delle cose mie, diceva che ero l'unico attore italiano ad avere una comicità internazionale, esportabile all'estero, simile a quella di Jack Lemmon: voleva mettermi insieme a Lemmon, farmi fare un italiano in America; per vedere come e quanto resistevo, e quale presa potevo avere sul pubblico americano. La terza volta che ritornò alla carica – mi pare per *Prima pagina* – io stavo girando a Sabaudia *Per grazia ricevuta*. Arrivò con Grimaldi nel mio albergo, eravamo in inverno. Lo feci aspettare per delle ore, perché sulle prime pensai a uno scherzo, non credevo che il grande Wilder potesse essere venuto apposta per me. Poi gli spiegai l'equivoco. Voleva farmi un contratto, per farmi recitare in inglese; io gli spiegai tutto da capo: «Tu giustamente giri in presa diretta, e io non so l'inglese; se parlassi inglese perderei tutto il mio umorismo, farei la figura dell'ebete». Lui si arrabbiò, ma io fui irremovibile: «Pensa che lo ho sognato tutta la vita di fare un film con te, ho visto tutti i tuoi film; mi sono sempre detto che se mi capitava la fortuna di lavorare con un regista, non come te, la metà di te, sarebbe stata la mia fortuna...». Lui allora fece le lodi dell'Italia e del cinema italiano, che aveva, secondo lui, i quattro-cinque migliori attori del mondo. Poi, prima di andarsene, si avvicinò alla finestra e guardò fuori: tirava un vento freddo da far paura. Si voltò e disse a Grimaldi, un po' incassato: «Di' a questo figlio di puttana, che invece di nascere in California, guarda dove cazzo è venuto a nascere!». Mi ha lasciato proprio con questa battuta.



Alta infedeltà (1964).

È vero che la tua comicità non è provinciale; ma mi pare che abbia anche radici così italiane, regionali, dialettali, da risultare difficilmente comprensibile all'estero. Fai sempre sentire un retroterra culturale molto preciso.

No, non è difficile da capire per gli stranieri. Io ho una comicità essenziale, il mio modello è sempre stato Chaplin, Charlot; e Charlot è di tutto il mondo.

Ma tu ti sei mai visto doppiato all'estero?

Sì, certo, in spagnolo, in francese e in inglese, con i tre diversi pubblici. E ti assicuro che la mia comicità reggeva benissimo. Wilder mi diceva che rispetto a Lemmon avevo il vantaggio di una maggiore carica drammatica: «Tu puoi percorrere tutta la scala, dal tragico al comico. Tu basta che stai serio, e hai uno sguardo pieno di tragicità: perché sei greco, sei latino». Io ancora non so se ho fatto bene o male a rifiutare le offerte degli americani (anche De Laurentiis mi vorrebbe con lui, continua a dirmelo). So solo che in inglese non avrei potuto recitare. Perché si diventa attori comici? Perché si è timidi, perché si ha un forte senso del ridicolo. Il timido come risolve le situazioni? Con l'umorismo, se è abbastanza intelligente per farlo. Questa è la sua chiave di salvezza. Quando io tento di parlare in inglese, sento di fare la parodia, non potrei mai parlarlo seriamente. E poi mi vengono fuori tutte le impressioni, i ricordi dei film americani che ho visto. Cominciano tutti dicendo «Well!»! Dicono tutti così. Anche quando andavo a doppiare gli americani, era una tragedia, dovevamo tradurre "well" in maniere sempre diverse.

Torniamo un momento ai tuoi modelli cinematografici. Prima hai citato Chaplin.

Sì, io sono sempre stato un patito di Chaplin, e di Buster Keaton. Sono andato a scuola da loro. Me li so' proprio magnati. Buster Keaton mi ha sempre affascinato perché non aveva espressione; riusciva a fare



Pane e cioccolata (1974).

tutto con una espressione sola. Era unico. E Chaplin era quello che era: un mostro, che ci ha rovinati tutti. Mi dicevo: «E adesso io che faccio? Quello ha fatto tutto». Facevo come Peppino De Filippo in *Guardia, guardia scelta...* Era un adoratore di Verdi e voleva comporre un motivo originale. Si metteva a canticchiare qualcosa: «Ah, ma questo è bello, è un bel motivo, come fa?», ripeteva il motivo, e poi si accorgeva che era Verdi. E allora litigava con il ritratto che aveva sopra il letto: «Ma pure questo hai scritto! E mo' io che scrivo?». Così è successo a me con Chaplin. E allora, poveramente, come potevo, vergognandomi enormemente, ho cercato di fare anch'io qualcosa. Ma mi venivano sempre gags di Chaplin o di Keaton. Poi però mi sono accorto che la lezione era servita. Per fortuna i tempi cambiano, la società si trasforma, e anche l'osservazione umoristica si evolve. E poi contava la differenza di lingua, di ambiente, di epoca. È così che ho potuto andare avanti e trovare la mia strada. La scelta di girare *L'avventura di un soldato muto* veniva comunque da questa eredità spirituale.

Una componente importante del tuo umorismo mi pare che sia questo cedere disarmato che traspare sempre dai tuoi personaggi: ti è rimasto dentro qualcosa del bambino. Per questo probabilmente ti sei trovato particolarmente bene con un regista



Le avventure di Pinocchio (1972).

come Comencini, uno dei pochi che sa far lavorare bene i bambini, e che si interessa a loro.

Sì, certo. Io sono ancora un timido, un ingenuo; io cado in certi trabocchetti che neanche ti immagini, mi prenderei a calci. Perché non è possibile che uno della mia età cada in certe ingenuità.

Si sente però che è una componente autentica, sincera, della tua personalità: si vede che ci credi, non è qualcosa di cui vuoi liberarti.

Sì, da quando ho capito che era una qualità importante, non ho più cercato di liberarmene. All'inizio invece cercavo di fare il duro, cercavo di distruggere questa mia timidezza. Adesso invece, quando vado davanti alla macchina da presa, e non mi sento emozionato, mi sento sicuro, allora dico: «No, non giriamo. Aspettiamo». Per girare ho bisogno di sentire l'emozione, il labbro che sta per mettersi a tremare. Dopo quattro, cinque riprese, quando mi sento svuotato, mi fermo, so che non posso dare più niente. Certi attori invece, per farsi vedere bravi, arrivano e vogliono girare subito. È quella che chiamano "la naturalezza". Per

me invece la naturalezza è il frutto di un lungo studio del personaggio.

Però tu hai anche un'altra componente importante che ti distingue da tutti, qui da noi. Ed è, mi pare, la tendenza all'astratto, al surreale. Una tendenza che hai in comune con pochissimi registi: Brusati forse è uno di questi.

Sì, ci siamo infatti trovati benissimo a lavorare insieme. Però eravamo come l'aristocratico e lo stalliere, il principe e lo scudiero. Ti sembrerà assurdo, ma io credo di essere un po' inglese, di avere un tipo di recitazione più inglese che italiano, e che io poi devo tradurre in italiano.



Pane e cioccolata (1974).

Eppure, le tue origini dovrebbero legarti più alla commedia dell'arte italiana, quella più facile e dialettale.

È vero. E invece io sono proprio maschera. Non so perché.

Forse è la conseguenza della tua educazione in teatro, della disciplina che ti sei imposto allora.

Sì, forse sì. In teatro infatti io amavo moltissimo Giraudoux. In *Intermezzo* ero proprio astratto. Mi piacerebbe molto anche fare Ionesco; lo farei molto bene, perché lo sento molto. Evidentemente c'è in me qualcosa che mi porta a cercare di sbalordire, di sorprendere il pubblico, mo-

strandogli sempre una società diversa, una cultura diversa.

Mi spieghi allora perché hai lasciato il teatro? In fondo, i tuoi film non sono moltissimi, ti doveva restare lo spazio per altre cose.

No, perché il cinema mi è sempre costato molta fatica. *Per grazia ricevuta* mi ha portato via due anni. Il cinema mi è diventata una specie di specializzazione.

Ma tu hai sempre rifiutato la specializzazione, mi pare. I tuoi personaggi sono sempre molto diversi, non si assomigliano tra loro.

È vero. Ma mi è anche sempre piaciuto, dopo aver conquistato qualcosa, rimetterla in discussione, sconvolgerla e ricomporla di nuovo in un'altra prospettiva. Cercare sempre personaggi completamente diversi. Se confronti, per esempio, il mio personaggio in *Per grazia ricevuta* e quello di Brutti, sporchi e cattivi, per esempio, e poi il Gepetto di Pinocchio... È ben difficile per un attore entrare in personaggi così diversi. Ma io l'ho fatto.

Forse è allora questa possibilità di variare sempre i personaggi che ti attira più verso il cinema che verso il teatro. Il cinema oggi basta a soddisfare le tue esigenze di espressione.

Certo. Ma c'è anche il fatto che, quando tu hai fatto una fatica come quella che fac-

cio io, non posso offrirti i risultati a mille persone per sera. Mi sentirei sprecato. In teatro, quando hai fatto una stagione, hai raggiunto tante persone quante riempiono una sala ad una "prima" cinematografica. Bisogna essere al passo con i tempi. Una volta, per diventare attore in teatro, per farti conoscere, ci mettevai una vita intera. Oggi basta che uno vada una sera in televisione, e il giorno dopo è famoso in tutta Italia.

Eppure, per esempio, dopo Rugantino, avrai avuto molte offerte, per altre commedie musicali.

Sì, ma tutte commedie che erano meno di *Rugantino*; che poi non era nemmeno questa cosa eccezionale. Era un bel personaggio, da cui poi venne fuori *Nell'anno del Signore*. Dopo *Rugantino* io ho rifiutato di fare anche *Le voci bianche*, perché c'erano troppi cascami di *Rugantino*. Forse dovevo farlo, invece, perché non mi resi conto che lo spettacolo lo avevano visto solo a Roma, a Milano e in poche altre città. Poi in teatro devi essere il più possibile te stesso; appena entri in scena ti fanno l'applauso: lo fanno a Manfredi, a Eduardo, non al personaggio. Il giorno che io andassi di nuovo sul palcoscenico, la prima cosa che il regista mi chiederebbe sarebbe di essere il più possibile Manfredi, non mi lascerebbe fare, che so, Riccardo III, perché non mi assomiglia per niente.

Vuoi dire che la tua maschera si è ormai impressa nella mente del pubblico in maniera così precisa che per aver successo tu devi restare fedele a quelle caratteristiche che il pubblico conosce.

È chiaro. La gente che viene a vederti, vuol vedere proprio te, non vuole vederti con una gobba, o con un barbone.

Tu però hai una fisionomia abbastanza malleabile; non sei così caratterizzato come potrebbe essere un Tognazzi, per esempio.



C'eravamo tanto amati (1974).

È vero. Ma il pubblico mi condiziona lo stesso. Io ho un pubblico che, appena gli faccio una certa cosa, corre a vedermi. E ti giuro che non faccio mai pubblicità ai miei film (come tanti, che vanno in televisione). Il pubblico ci va lo stesso. E io lo ringrazio per questo. E nello stesso tempo lo maledico, per i limiti che mi impone. Appena io vado fuori da quei limiti, non vengono più a vedermi. Quando parlo in veneto, per esempio, non vengono a vedermi. In *Brutti, sporchi e cattivi*, non m'hanno amato mica tanto. Mi dicono: «Che fai? Ci tradisci?». Se faccio *Pane e cioccolata*, corrono invece subito al cinema.



***Brutti, sporchi e cattivi* (1976).**

Il rapporto con il pubblico potrebbe però anche essere diverso: anziché farti condizionare, potresti essere tu ad aiutare il pubblico a liberarsi di certi “clichés”...

Io cerco ogni tanto di uscirne fuori. Per esempio quando ho fatto *La Betia*, o *Brutti, sporchi e cattivi*. Allora li ho voluti un po' forzare. Ma poi ho dovuto immediatamente rientrare nei ranghi, ristabilire l'equilibrio che mi sostiene. Se ti trovi tagliato fuori, nessuno ti vede più. Tu sai che cinismo c'è nel nostro ambiente. Prendiamo Stoppa, per esempio: non trovi un produttore che dice: «Facciamo un film su Stoppa». Io comunque sono uno che rischia sempre di tirare troppo la corda, non sono un attore alla Belmondo, che si è fissato per sempre

in un “cliché”; o come Nazzari, che deve sempre essere buono, quello che perdona a “tuti”.

Ci sono poi gli attori che non riescono a sfondare.

Come Walter Chiari, che volevano rilanciare con il film di Blasetti al quale ho partecipato anch'io, *Io, io, io... e gli altri*.



***Io, io, io e... gli altri* (1966, con Walter Chiari).**

Io non ho mai capito perché Chiari non sia riuscito a imporsi, è un attore molto bravo.

Sì, Chiari ha una personalità originale: era già più avanti di Tognazzi, quando Ugo ha cominciato. E ne ha fatti tanti di film. Possibile che non ne indovinasse nessuno! E invece non era una questione di copioni. In lui, nella sua faccia, c'è qualcosa che la macchina da presa respinge, una maniera di dire, di parlare... È una cosa difficile da capire. Ha qualche difetto dentro; o forse non è sincero con la macchina da presa, che ti legge dentro. Con il cinema, sul set, non si possono avere riserve mentali, non si può non essere sinceri: sei fregato subito. Io per esempio ho dovuto lottare tanto perché non ero fotogenico: venivo brutto, scavato. Dicevano che non riuscivano a illuminarmi gli occhi, venivano come due buchi neri, e così i capelli, tutti neri... Ero come una macchia, qualcosa di non cinematografico. Invecchiando, sono diventato più fotogenico, e questo mi ha aiutato mol-

**Vedo nudo (1969).**

to. Ho cambiato completamente i caratteri somatici, mi sono stempiato, ho arrotondato il viso, gli occhi sono meno incavati: mi sono abbellito, insomma. Non so se in questa trasformazione c'entri o no, almeno in parte, anche la mia volontà di cambiare, la forza psichica. Il fatto è che oggi sono uno che si vede, è più facile illuminarmi gli occhi. Adesso potrei girare quasi senza trucco; mentre una volta con il trucco mi rovinavano ancora di più: invece di fare di me un carattere, cercavano di abbellirmi, mi allungavano l'occhio, mi mettevano le ciglia finte... Risultavo ancora più orrendo. Bisognava invece imbruttirmi, magari, trovare qualcosa che mi caratterizzasse. Ma sai, allora, le cose non le capivo come le capisco oggi. Mi hanno fatto i complimenti per *La mazzetta*, perché sembro giovanissimo, quarantenne. Ma io, quando giravo, mi sentivo proprio così, un quarantenne; come mi sentivo vecchio quando ho fatto Geppetto. Io ho la possibilità di mettermi addosso o di togliermi il peso degli anni, non solo esteriormente.

Fai molto sport?

Pochissimo. Una volta ne facevo di più. Ma sono in forma. Ho un tono muscolare buono. Posso sembrare ancora un giovanotto.

E dei critici italiani, hai da lamentarti?

No, no. Mi hanno sempre trattato bene.

Ma qualche volta mi hanno trattato male anche quando mi trattavano bene. Non hanno capito la fatica, la difficoltà di un lavoro. Gli italiani, lo sai, cercano i miti, ti portano su e poi non vedono l'ora di poterti distruggere, di vederti cascare. Se invece tu riesci a restare a galla, allora poi ti amano e corrono a vederti: come sta succedendo adesso per il *Papa Re* e per *La mazzetta*. Mi dà fastidio questo dell'Italia. In un altro paese, quando hanno capito che sei bravo, quando sei riuscito a importarti, ti rispettano, ti proteggono. Qui no. Se sei riuscito a diventare un buon attore, ti devi sempre difendere il posto. Puoi anche aver dimostrato di aver lavorato duro, di avere conquistato un talento, una capacità. Ma arriva il momento in cui vengono a dire: «Adesso basta con questi signori...»; non vogliono più tenerti in considerazione, anche se adesso puoi fare il vecchio: per un attore non c'è un limite d'età. È un errore. Penso anche al povero Totò. Oggi ho sentito su di lui un peana alla radio. Questo non si fa, dopo averlo fatto morire di crepacuore. Totò era grande: non aveva l'intelligenza di un Chaplin, non era forse un autore, ma era grande nel suo genere; i film che interpretava erano completamente suoi, il copione non c'era mai. E lo trattavano a pesci in faccia.

**Operazione San Gennaro (1966, con Totò).**

Purtroppo, per la maggior parte, i film che faceva erano brutti...

Sì, erano brutti, ma lui era grande. "Un film alla Totò" era diventato un termine dispregiativo. Questo per me non è giusto. Bisognava sempre distinguere il film dal grande mimo, dalla maschera che lo interpretava; riconoscere in lui, come era doveroso, il grande attore. Io per esempio oggi vado in Francia, dove mi dicono: «Noi un attore come te non l'abbiamo». Da noi invece, se vai a parlare di Manfredi, storcono pure la bocca; dicono: «Eh, va bè, sempre Manfredi!».

Hai ragione anche tu. Ma hanno le loro ragioni anche quelli che protestano perché voi, quattro o cinque attori importanti, di fatto avete in mano il cinema italiano. Senza di voi, i film non si fanno.

Ma questo non è colpa nostra, è colpa del sistema. Perché non escono fuori i giovani. I giovani che voi critici cercate di inventare a tutti i costi, e che poi finite per rovinare. Facciamo l'esempio di Bellocchio, l'avete trattato come un genio. Ma che ha fatto Bellocchio? Ha fatto due film buoni. E penso anche a Moretti. È senz'altro uno che ha talento; ma finiranno per rovinare anche lui. Il signor Moretti è uno che a Ischia ha gridato «stronzi» a quelli che non gli avevano dato il premio. Quindi è uno che è peggio di noi: perché io almeno ai premi non ci tengo. Qui in casa mia non ne hai visto nessuno esposto; eppure ne ho un armadio pieno, non mi basterebbero le mensole. E poi c'è anche un'altra cosa che mi fa incazzare. Sere fa ho visto in televisione Argentieri e Laura: per loro, il cinema italiano non esiste, tranne *Ecce bombo* e *Padre padrone*. Non possono dirlo, non devono dire che i film di successo di quest'anno sono merda. Il mio *Papa Re*, per esempio, è un film nobilissimo, non lo possono ignorare così: anche perché ha incassato più di quelli che loro hanno citato. Il cinema è anche quello: *Ecce bombo* e *Padre padrone* non fanno

il cinema; se facessimo solo quel genere di film, il cinema morirebbe domani, non esisterebbe più. Ci vogliono almeno cinque Mazzette l'anno. A meno che non si faccia solo il cinema di Stato, che lo Stato impone alla gente, per farla diventare "colta".

Ma devi anche tu capire che il cinema che interessa di più al critico non è quello commerciale.

Ma non per questo il criterio deve essere così fazioso. Il cinema è arte, ma è anche industria.

Il critico però può ben sostenere il tipo di cinema in cui crede di più, anche se commercialmente non rende o rende meno.

Sì. Ma dal modo con cui si parla dell'altro cinema, quello commerciale, sembra che questi lo disprezzino. Mentre magari ci fosse del buon cinema medio! Se ne parla sempre con sufficienza.

Il fatto è anche che dopo il '68, tutti i "baroni", in tutti i campi, sono contestati. E anche voi in fondo siete dei baroni, ci siete solo voi.

Torno a dirti che è il sistema che è fatto così.



Ma è un sistema che a voi fa anche comodo...

Certo che mi fa comodo. Ma io ho anche fatto tutta questa fatica per conquistarmi il posto che occupo. Se poi il sistema mi dà questi privilegi, non è colpa mia. Non sono io, ma i produttori a dire, prima di decidere un film da fare: «Se c'è Manfredi...». Se c'è

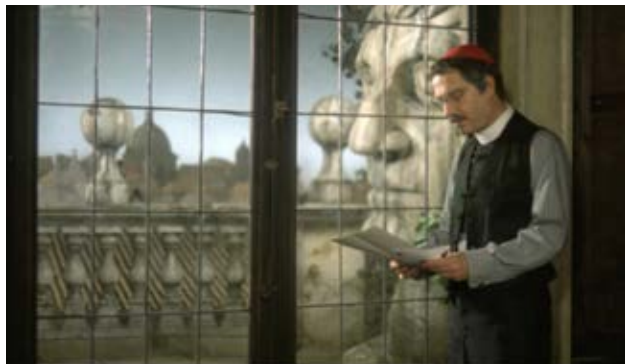
Manfredi, la gente un film lo va a vedere, e se lo va a vedere è perché Manfredi ha saputo conquistarsi il favore del pubblico: grazie alla sua bravura, o alla simpatia, o a un fascino misterioso che qualcuno, il Padreterno, gli ha dato. E allora tu questo capitale che hai lo devi tenere molto caro, perché si tratta solo di quattro persone, mica tante! Quattro attori sono pochi; e sono poi attori che non possono più fare i Romei, i giovani...

Così abbiamo un cinema italiano pieno di nonni e di zii...

Ma gli altri purtroppo non ci sono. La nostra colpa è di essere talmente bravi da non avere concorrenti. Ma insomma, dico, parliamoci chiaro. Quando a me vengono a chiedere di fare *La mazzetta* a 57 anni, significa proprio che non c'è uno che abbia 27-30 anni che la sappia fare. Così mi tocca truccarmi da trentenne e spericolarmi sui tetti a fare l'acrobazie. E poi dicono: «Sembra un ragazzino!». Magari ci fosse il ricambio: qualche Manfredino, Sordino o Tognazzino che cominciasse... Ma oggi i giovani comici vogliono arrivare subito, non vogliono rompersi le scatole per anni a imparare il mestiere, come abbiamo fatto noi. È successo anche di recente, con uno di questi comici nuovi che hanno già un certo nome, ma che fanno boiate. Gli abbiamo offerto un piccolo ruolo in un mio film: ha rifiutato.

Ma poi c'è anche l'altro aspetto della questione: i costi dei film, che i vostri "cachets" fanno salire alle stelle. Anche per questo voi impediti di fare dei film medi, di medio costo: togliete spazio, per esempio, ai film delle cooperative. Perché il film che è costato due-tre miliardi o anche di più deve per forza essere lanciato in maniera tale da coprire tutti gli spazi disponibili nell'esercizio, deve riportare a casa tanti soldi.

Mah! Io intanto non ho mai fatto un film da due miliardi; e raramente sono arrivato



In nome del Papa Re (1977).

al miliardo. Il *Papa Re* è costato 700 milioni. Tu poi sai che io faccio un film, un film e mezzo l'anno. Quando io ho dedicato a un film un anno, magari anche rischiando io stesso, entrando in compartecipazione, alla fine faccio i conti e vedo che sono quello meno pagato di tutti. Quando per un film ho preso, per esempio, anche 100 milioni, ho guadagnato meno di Maurizio Costanzo.

Si parla però, anche per te, di 2-300 milioni per film.

No, io no. So che si fanno anche queste follie. Mi hanno perfino detto – ma non ci credo – che a Celentano hanno offerto 400 milioni. C'è poi un altro fatto di cui devi tener conto: io, con il mio lavoro, ho fatto guadagnare fior di miliardi, ai produttori, ma anche ai distributori, allo stato. Film come *Nell'anno del Signore* hanno fatto quattro o cinque miliardi; *Per grazia ricevuta* ha fatto solo in Italia, mi pare, cinque miliardi (ma io in quest'ultimo caso i soldi li ho presi dopo, ho rischiato anch'io con il produttore e mi è andata bene). Ora, se questo è il sistema, perché si vuole condannare solo me? Bisogna cominciare a dire che anche il distributore, anche il produttore, anche lo stato devono prendere meno. Diamo invece di più alle maestranze... ma anche loro guadagnano benissimo... Io farei questo discorso al produttore al quale ho

fatto guadagnare, mettiamo, cinque miliardi: «Tu adesso ti puoi anche permettere di fare film come *I pugni in tasca* o *Padre padrone*». E invece i produttori investono i soldi che hanno guadagnato in ville a Capri, in donne, e via dicendo. Credo che tutto questo non si sappia; nessuno approfondisce questi problemi nella maniera giusta, nessuno dice quanto abbiamo dato noi al cinema. Anche dal punto di vista artistico abbiamo fatto, mi pare, la nostra parte: se il costume italiano in questi anni è mutato, lo si deve anche ai nostri film, alla nostra satira, all'ironia con cui abbiamo mostrato e fatto conoscere i difetti degli italiani. E poi l'industria cinematografica in Italia è l'unica che è rimasta sempre in attivo. Ma questo per merito di chi? In questo senso, non siamo noi forse dei piccoli Agnelli? I produttori guadagnano bene, ma sulla pelle nostra. Perché nessuno parla mai dei produttori e dei distributori? Eppure vediamo tutti come vivono questi: le ville, le cose, le



Pane e cioccolata (1974).

amanti... La nostra sola colpa, degli attori parlo, è di essere bravi: in Italia è una colpa. E questo non mi sta bene.

Torniamo alle tue qualità, al tuo modo di essere attore.

Secondo me, io ho una qualità, soprattutto: quella di sentire esattamente il pubblico. Se tu mi dici una battuta, te la posso

mettere in un diagramma e dirti, a ogni livello, il grado di corrispondenza che trova con la sensibilità del pubblico. È una dote naturale, che credo indispensabile in un attore. Ti posso dire fino a che punto la battuta può essere forzata, fino a farla arrivare al punto limite, al di là del quale non te l'accettano più. È una cosa che ho imparato sia lavorando nella rivista, sia frequentando – come faccio sempre anche adesso – le sale di proiezione mentre proiettano i miei film. Io mi vanto di avere un 98 per cento di sicurezza in queste valutazioni. Perché io non mi fermo all'ultimo giro di manovella o all'ultimo anello di doppiaggio: io poi vado in sala, con il pubblico. Io ho questa sensibilità naturale; come quella di riuscire simpatico, nella vita, alle persone che incontro. Qualcuno mi ha detto che essere simpatico può anche risultare una condanna. È vero, può anche essere una condanna. Ma grazie a Dio, sempre minore di quella di risultare antipatico. Perché quando sei simpatico, per lo meno ti stanno a sentire; a uno antipatico non gli fanno mai dire niente.

Prima di chiudere, vorrei che tu mi spiegassi qual è il tuo metodo di lavoro, perché ti richiede una preparazione così minuziosa.

Io sono un testone. Ti parlo sinceramente: non mi stimo molto, non è falsa modestia. Sono più intuitivo che intelligente, sono animalesco. È la mia fortuna, perché a un attore serve soprattutto sentire. Quando salivo sul palcoscenico, sentivo il silenzio in platea e sapevo subito che tipo di silenzio era: se era di attesa, un silenzio buono, premonitore di cose buone, o se invece era un silenzio ostile. Credo che sia da qui che nasce il talento di un attore. Come un gatto o un cane, che annusa e sente qualcosa che noi non percepiamo. Inoltre non ho una grossa cultura: a scuola non ho mai voluto studiare, poi il lavoro mi ha assorbito completamente lasciandomi ben poco tempo per leggere. È come se stessi ancora facendo l'università. Quando ho co-



L'impiegato (1960).



Café Express (1980).

minciato a fare il cinema, mi sono letto tutti i sacri testi: il Sadoul, Balász, Pudovkin, Ėjzenštejn, ne ho letti tanti. Ma sempre in funzione di quello che volevo fare. Per esempio non ho mai letto Puškin, e so che ho perso molto.

Però il giorno che dovessi fare un film da Puškin...

Allora non c'è dubbio che me lo vado a leggere. Per questo faccio bene le cose: perché sono un capoccione. Non sono un furbo, sono invece avido. Finché una cosa non la conosco fino in fondo, non mi accontento. Io non riesco a parlare le lingue estere, perché dovrei saperle parlare benissimo, studiarle quindi molto; se no, non mi ci metto, non parlo proprio. Non è furberia, ma prudenza, pudore.

Ma torniamo al tuo metodo di lavoro.

Intanto ho certe mie idee. A un certo punto della mia carriera, quando sono diventato padrone del mestiere, mi sono liberato, ho messo a frutto quello che avevo imparato. Tutto il corpo mi serve per recitare: senza una mano, non potrei recitare (a meno che non lo richieda un personaggio, perché allora diventa una sfida con me stesso). A un certo punto mi sono accorto che nei film dicevo cose che non mi inte-

ressavano, facevo delle sciocchezze solo per far ridere, dicevo battute che dovevo mandare a memoria perché non riflettevano il mio pensiero: non credevo a quello che mi facevano dire. Allora ho capito che per diventare bravo, per essere davvero utile al lavoro che avevo scelto, dovevo anche dire cose in cui credevo, dovevo mettermi davanti a uno specchio e capire chi ero, cosa rappresentavo. Diventi bravo quando dici battute che esprimono anche quello che davvero pensi. L'attore deve farsi capire e il pubblico deve crederci a quello che dice: era inutile che il signor Shakespeare scrivesse dei bei testi, se poi gli attori gli rovinavano tutto, non si facevano ascoltare. Le cose migliori che ho fatto sono proprio



C'eravamo tanto amanti (1974).

quelle che coinvolgevano la mia esperienza personale: come *Pane e cioccolata*, come *Per grazia ricevuta*. Io non sono iscritto a un partito: sono in fondo un socialista, perché vorrei che tutti gli uomini fossero rispettati nella loro dignità. Ho scoperto che i problemi che avevo non erano solo miei, non ero solo io ad avere sofferto certe cose. Dovevo quindi cominciare a dire la mia su questi problemi. Allora nacque *Per grazia ricevuta*; uscirono fuori – anche se non venivano da idee mie – *Brutti, sporchi e cattivi* e *C'eravamo tanto amati*. Non c'è dubbio che io ero d'accordo con quei film.

Allora, quando ti offrono un personaggio, tu cominci con una verifica delle idee, dell'ideologia che c'è dietro, per vedere in che misura collima con la tua?

Sì. Prima di tutto scarto "le trattorie", i luoghi comuni. Poi devo trovare la chiave per interpretare il personaggio. Studiare gli atteggiamenti, i movimenti, le improvvisazioni, rifacendomi, come ho imparato da Orazio Costa, alla natura, agli animali.

Ma questo lavoro tu lo fai a tavolino, non sul set.

No, io devo assimilare tutto prima, devo scoprire il personaggio. Pensa per esempio a *Operazione San Gennaro*, dove facevo il

guappo napoletano. Per farlo, ho preso tutti i ritmi dal gatto; sornione, che si muove senza mai farsene accorgere, senza far cadere le cose. Così per *Il padre di famiglia* presi i ritmi della formica, che va, viene, ritorna, sempre in movimento.

Ma buona parte di questa costruzione del personaggio dovrebbe invece nascere sul set, in rapporto alla situazione concreta che trovi quando vai a girare.

No. Se io arrivo da casa portandomi dentro questa ricchezza, questo patrimonio, poi, scena per scena, adatto l'idea generale che ho elaborato del personaggio alle varie situazioni: se devo prendere in mano un bicchiere da gatto, lo faccio come un gatto; oppure come la formica. Ricostruisco ogni volta il ritmo. Si tratta di qualcosa che la gente, gli spettatori, hanno già dentro di sé. La gente conosce tutto questo, ma non l'ha mai visto, perché non è abituata a osservare. Io vado a sollecitare ritmi nascosti, segreti, che la gente però riconosce. Uno mi guarda e pensa: «Ma io questo lo conosco, questo mi è vicino, è uno che parla un linguaggio che io capisco». Quando, di scena in scena, gli hai fatto vedere due, tre di queste cose, lui, lo spettatore, comincia a sentirsi tuo fratello. Ti vede imitare il movimento di una foglia che cade, non sa che



Operazione San Gennaro (1966).



Attenti al buffone (1975).

è la foglia, ma si emoziona, ritrova un linguaggio che capisce. Poi subentra un altro tipo di lavoro da fare: sui ritmi, sulle pause. La recitazione va orchestrata: è il pentagramma, è musica. Io ti posso dire «Come stai?» in cento maniere diverse, e ogni volta ti dico una cosa diversa. Guai se dietro non c'è niente, guai a limitarsi a «dire le battute»: devi sempre far sentire l'intenzione con cui le dici. Niente può essere lasciato al caso.

Ma allora tu puoi lavorare solo con i registi che sono completamente d'accordo sulla tua interpretazione – oltre che sulle idee – del personaggio.

Non ne ho mai trovati. Adesso mi accettano, perché alla fine tutto si risolve nel riconoscimento della tua bravura. «È bravo». Adesso mi chiedono consiglio, discutiamo: se una cosa al regista non quadra, cerco di convincerlo o la metto in un'altra maniera. Ma prima, per anni, dicevano solo che rompevo le scatole: perché chiedevo sempre che obiettivo c'era in macchina. Mi rispondevano: «Che te frega?». Ma come? Io devo sapere cosa devo usare. Devo sapere se nell'inquadratura ci sono tutto intero, o solo il viso, o un dettaglio. Se sono in primo piano posso esprimere con un battito di ciglia la stessa cosa che invece, da più lontano, devo esprimere con un movimen-

to del braccio o con una battuta. Poi ci sono le astuzie del mestiere. Per Geppetto, per esempio, ho chiesto che mi procurassero un paio di scarpe più grandi della mia misura: i vecchi, come i bambini, ciabattano. Con le scarpe più grandi, non facevo nessuna fatica, mi veniva naturale ciabattare.

Quindi tu sei un fautore della sceneggiatura meticolosa e dettagliata, della “sceneggiatura di ferro”, come si diceva una volta.

Quando vado sul set, so la parte mia e anche quella di tutti gli altri. Per uno smemorato come me, significa averla studiata proprio bene. Da quella base posso poi cominciare a lavorare. Magari arriva un regista a offrirmi una gag non prevista, che mi piace. Gliela rubo subito. È come mettere una pianticella in un terreno ben dissodato, pronto.

Puoi cioè fare delle improvvisazioni, perché si inseriscono nel contesto giusto.

Certo. Qualche volta mi vengono delle cose bellissime e mi morsico le mani perché non posso metterle, mi squilibrerebbero la scena; magari perché sono troppo divertenti. Bisogna sempre trovare la battuta giusta, per il momento giusto.

Tu comunque non hai mai trovato una sceneggiatura già pronta, adatta per i tuoi mezzi.

No, io lavoro sempre assieme al regista sul personaggio. Il guaio è che in Italia non c'è quasi nessuno che possa dire qualcosa di utile a un attore della mia preparazione. Può dirmi: «Mi piacerebbe che lo facessi così»; e io posso cercare di interpretare, di venire incontro alle sue esigenze. Ma poi scopro da me come lo devo fare. Magari poi faccio io delle proposte. Di solito però vogliono sentire prima me.

Quindi tu, in sostanza, ti senti più autore che attore; autore nel senso di creatore del personaggio nella sua totalità.



Le avventure di Pinocchio (1972).

Sì, non c'è dubbio. In Italia non c'è nessuno che mi saprebbe insegnare a fare *Pane e cioccolata* o *Geppetto*. I registi che potevano farlo, io non li ho mai incontrati.

E De Sica?

De Sica era un regista-attore. Lui insegnava però il suo tipo di recitazione che con me non andava bene. Nell'unico film in cui ho lavorato con lui, il personaggio che lui voleva fare era troppo lontano dalla mia semplicità. Perché De Sica era un po' troppo costruito, sopra le righe. Io cercavo di capire la sua intenzione, e poi dovevo tra-



Sul set di *Lo chiameremo Andrea* (1972), con Vittorio De Sica e Mariangela Melato.

durere, mettere la mia marcia, il mio registro. Guai se avessi fatto una imitazione.

E quando facevi tutta quella serie di commedie? A quel tempo non facevi tutto questo lavoro.

Allora facevo dei film dove bisognava solo far ridere. Si improvvisava molto sul set. Noi veniamo da un cinema che è stato grandissimo, quello del neorealismo, ma dove gli attori dicevano i numeri. Durante le riprese, si diceva un po' quello che si voleva, a caso. Poi al doppiaggio si correggeva, si mettevano le battute.

Tu non sei dunque per la presa diretta sul set.

No. Mi piacerebbe molto, ma per me è una limitazione della libertà di espressione. E poi in Italia non siamo preparati. Non abbiamo una tradizione. Ci sono fior di attori professionisti che nemmeno al doppiaggio sanno dire due battute come si deve. Io vorrei che fossero tutti attori bravissimi, e che soprattutto certi attori sapessero fare l'autocritica, avessero il coraggio di dire: «Questo non è il mestiere mio».

E sulla questione, che in questi giorni è molto di attualità, della voce-volto, sull'idea cioè di imporre che tutti gli attori di un film doppino se stessi, che posizione hai?

È lo stesso problema. È anche questa una limitazione alla libertà. Il signor Fellini non esisterebbe, con questa regola; lui che va a cercare la Saraghina. Io ho doppiato per lui un sacco di film. Non ci sarebbe stato nemmeno *Ladri di biciclette*: Maggiorani non sapeva parlare. Perché porre dei limiti? Ognuno si deve poter esprimere come gli pare. Se ci fossero tanti attori bravi... Ma qui non siamo come in America: quando ci andammo per *Rugantino*, chiedemmo dieci ballerini, e se ne presentarono cinquecento, tutti più bravi del nostro primo ballerino.

Ma pare che molti tuoi colleghi siano su questa strada.

Sarà la fine nostra allora: perché non abbiamo attori, perché noi siamo diventati grandi nel mondo, importanti, a forza di fantasia. Io ho fatto questo mestiere perché mi potevo realizzare con la mia fantasia. Perché si deve porre limiti alla fantasia? C'è un pittore che dipinge col pennello, un altro che tira sulla tela i barattoli di colore, un altro che dipinge con il fuoco. Tanti attori non vogliono capire che ci sono delle differenze tra un attore di teatro e un attore di cinema. Ci sono bravissimi attori di cinema che non possono fare il teatro; e viceversa. Dicono voce-volto; ma non dicono anche: minimo indispen-



Contestazione generale (1970).

sabile per recitare. Ne ho incontrati tanti. Magari t'incuriosisce la voce di un doppiatore: lo provi, lo metti lì, e non è nessuno. Ruggeri, Zacconi, non potevano fare il cinema. Io sono sicuro di essere più bravo al cinema; come sono sicuro che Gassman è più bravo in teatro. Però sono anche sicuro che se a Gassman gli fai fare l'*Amleto* nel cinema,

lo fa completamente diverso da come lo farebbe in teatro. Devi avere questa capacità, se vuoi lavorare davvero. Ma spesso gli attori non riescono nemmeno ad aprire bocca. Prendiamo Proietti: è un attore bravo, sì o no? È bravo, e in teatro tutti corrono a vederlo. In cinema non ci va nessuno. Perché la gente sa più di noi queste cose. A noi ci danno delle definizioni curiose. Di Proietti dicono che ha «un bel campo lungo». Perché finché sta lontano, funziona; ma se viene in primo piano, c'è qualcosa, gli occhi, l'espressione, qualcosa che ti impedisce di credere a quello che dice. Non siamo noi che facciamo queste regole. Perché Proietti non è nella nostra lista? A noi farebbe piacere che ci fosse qualcuno che ci dà una mano. Ma non c'è. La macchina da presa è implacabile. Devi starci davanti rilassato e far trasparire esattamente quello che senti. È come una belva, che devi domare; mi dà sempre uno choc terribile. Quando comincia a fare “trrrr” e vedi quest'occhio che ti legge dentro: appena spostati leggermente lo sguardo, se ne accorge subito. Vede se stai dicendo le bugie o se dici la verità...



Gli anni ruggenti (1962).