

eccitata. Quella sera cenai con Irene Selznick, la moglie di David O. Selznick, il mio primo produttore a Hollywood, che era anche una mia ottima amica e che mi conosceva bene. "Irene", le dissi, "ho visto un altro film di quel tizio, Rossellini. È splendido. Voglio scrivergli. Sono dieci anni che non faccio che impersonare ruoli romantici, ora voglio interpretare un film realistico, qualcosa come *Paisà*". Irene mi guardò come se fossi impazzita. "Ma non puoi!" ribatté. "È impossibile". "Perché non posso?". "Non capirà. Devi ammettere che è piuttosto insolito dire a qualcuno: "Senta, voglio venire in Italia...".

Scrissi una lettera che, nelle intenzioni, doveva essere buffa e non troppo impegnativa. Dissi che parlavo molto bene inglese e svedese, che il mio francese era a un livello da principiante e che le uniche parole che conoscevo in italiano erano "Ti amo", perché in *Arco di trionfo* di Erich Maria Remarque avevo interpretato il ruolo di una ragazza italiana che, dopo essersi espressa in inglese per tutta la durata del film, sul letto di morte sussurra in italiano a Charles Boyer: "Ti amo". Mi sembrava di aver usato un tono sufficientemente leggero: e quando, di ritorno a Hollywood, mostrai la lettera a mio marito, anche lui si dimostrò d'accordo. "Caro signor Rossellini, ho visto i suoi film *Roma città aperta* e *Paisà* e li ho apprezzati moltissimo. Se ha bisogno di un'attrice svedese che parla inglese molto bene, che non ha dimenticato il tedesco, non si fa quasi mai capire in francese, e in italiano sa dire solo 'ti amo', sono pronta a venire in Italia per lavorare con lei".

INGRID BERGMAN 1

"Cara signora Bergman, ho atteso un po' prima di scriverle perché volevo essere sicuro di quello che le avrei risposto. Prima di tutto, però, voglio che lei sappia che il mio modo di lavorare è estremamente personale. Evito qualsiasi sceneggiatura che, a mio parere, limita enormemente il campo d'azione. Ovviamente parto da idee molto precise e da una serie di dialoghi e di situazioni che scelgo e modifico nel corso della lavorazione. A questo punto non posso fare a meno di confessarle che sono molto eccitato all'idea di lavorare con lei.

Un po' di tempo fa... credo forse la fine di febbraio, percorrevo in automobile la Sabina, una zona a nord di Roma, quando, vicino alle sorgenti del Farfa, la mia attenzione venne attirata da una scena insolita. In un campo circondato da un'alta rete di

filo spinato alcune donne si aggiravano come agnelli in un pascolo. Mi avvicinai e mi accorsi che erano straniere, jugoslave, polacche, rumene, greche, tedesche, lettoni, lituane, ungheresi, che, costrette a fuggire dal loro paesi d'origine a causa della guerra, avevano girovagato per l'Europa, conoscendo l'orrore dei campi di concentramento, del lavoro coatto e dei saccheggi notturni. Erano state facile preda dei soldati di venti nazioni diverse finché erano state radunate in quel campo dove attendevano di essere rispedite a casa.

Una guardia mi ordinò di allontanarmi. Erano indesiderabili ed era proibito parlare con loro. Dietro il filo spinato, all'estremità più lontana del campo, una donna bionda, tutta vestita di nero, se ne stava appartata dalle altre e mi guardava. Incurante dei richiami delle guardie mi avvicinai. Non sapeva che qualche parola di italiano, arrossì per lo sforzo di parlare. Era lettone. Negli occhi chiari si leggeva una disperazione muta e intensa. Infilai la mano nella barriera di filo spinato e lei me l'afferrò, come un naufrago che s'aggrappa a un relitto. La guardia si avvicinò con aria minacciosa. Tornai alla macchina.

Il ricordo di quella donna mi ossessionava. Riuscii ad ottenere il permesso di visitare il campo, ma lei non c'era più. Il comandante mi disse che era fuggita. Le donne più anziane mi diedero un'altra versione. Se n'era andata con un soldato originario delle isole Lipari. Si sarebbero sposati e così lei avrebbe potuto restare in Italia. Cosa ne dice di andare a cercarla insieme? O di cercare di immaginare la vita in quel paesino vicino a Stromboli dove il soldato l'ha portata? Penso che lei non conosca le isole di Lipari, anche in Italia sono pochi quelli che le conoscono. Purtroppo si sono conquistate una triste fama durante il periodo fascista, perché è lì che venivano confinati i nemici del regime. Sono sette isole, situate nel mar Tirreno, a nord della Sicilia, e una volta erano tutte vulcani. Ne è rimasto attivo solo uno, lo Stromboli. Ai piedi del vulcano, in una baia, sorge il paese. Qualche casa bianca, con i muri pieni di crepe a causa dei terremoti. Gli abitanti vivono di pesca e di quel poco che riescono a ricavare dalla terra brulla.

Ho cercato di immaginare come dovesse essere la vita della ragazza lettone, così alta e bionda, in quell'isola di fuoco e cenere, tra i pescatori piccoli e bruni e le donne dagli occhi splendenti, pallide e sciupate dalle gravidanze. Ho intuito la sua impos-

sibilità di comunicare con quella gente dalle abitudini fenicie, che parla un dialetto aspro, in cui si mescolano parole greche, e l'impossibilità di comunicare anche con lui, l'uomo incontrato al campo di Farfa. Guardandosi negli occhi vi avevano letto l'anima. In quelli mobili e intelligenti di lui, lei aveva scorto la sua semplicità e il suo tormento, la sua forza e la sua tenerezza.

Sono sicuro che parecchi episodi della storia le sembrerebbero piuttosto violenti e che la sua sensibilità sarà forse urtata e irritata da alcune reazioni del personaggio. Non deve credere che io approvi il suo comportamento di maschio. Deploro la gelosia selvaggia e brutale dell'isolano e la considero un retaggio di una mentalità elementare e antiquata, ma non posso ignorarla perché è parte dell'ambiente, come i fichi d'India, i pinastri e le capre. Non posso negare tuttavia che, nel fondo della mia anima, si cela un'invidia segreta per quelli che sanno amare in un modo così appassionato e selvaggio da dimenticare qualsiasi forma di tenerezza e di pietà per chi amano. Ciò che li guida è solo il profondo desiderio di possedere il corpo e l'anima della donna amata. La civiltà ha attenuato la forza dei sentimenti. Non c'è dubbio, è molto comodo arrivare sulla cima di un monte in funicolare, ma forse gli uomini erano più felici quando riuscivano a raggiungerla dopo una difficile ascesa. Voglio che sappia che non vedo l'ora di tradurre le mie idee in immagini per acquietare la tempesta che mi si aggira dentro". **ROBERTO ROSELLINI 5**

La Magnani stava all'Excelsior con Rossellini, il grande amore. Ci vado e lui, mostrandomi la lettera della Bergman che all'epoca era una star internazionale di prima grandezza mi fa: "È un'occasione unica, non posso assolutamente perderla, ma non ho i mille dollari per il viaggio". Per Roberto, insomma, quella straordinaria e bellissima attrice che si era innamorata dei suoi film era solo l'occasione per approdare a Hollywood! Gli diedi i mille dollari con un senso di fastidio per il suo cinismo. **GOFFREDO LOMBARDO**

Ero a Hollywood quando il regista arrivò per conoscerla e per proporle di interpretare *Stromboli*. Lei gli aveva scritto quella famosa lettera, tutta a base di "ti amo" che le era stata ispirata dal film *Paisà*, e lui non aveva resistito alla tentazione di conoscerre quella donna che allora era una delle attrici più acclamate della Mecca del cinema. Organizzai io la

colazione in onore di Rossellini, al Beverly Hills Hotel. Vi partecipavano, tra gli altri, il console italiano e il regista Jean Negulesco. Poiché Rossellini parlava solo il francese e la Bergman l'inglese, ebbi il compito di fare da interprete. Ricordo che alla fine della colazione, dissi a Negulesco: "Scommetto qualsiasi cosa che tra poco quei due non avranno bisogno di alcun interprete". E infatti, puntualmente, dopo qualche giorno Rossellini lasciò l'albergo per trasferirsi nella villa della Bergman, e l'amore cominciò.
ROSSANO BRAZZI 1

In quel periodo non sapevo ancora chi avrebbe finanziato il film né a chi sarebbero stati affidati i vari compiti, per cui capii che la cosa migliore da fare era quella di discutere ogni cosa con Roberto quando fosse arrivato a Hollywood. Anche Sam Goldwyn desiderava fare un film con me. Lo avevo conosciuto tramite David Selznick. Gli ero piaciuta subito e ben presto mi si era molto affezionato. "Ho deciso di fare un film con te", mi diceva sempre. "Ma facciamolo subito, cerchiamo un soggetto". Ma i soggettisti non scrivevano mai nulla che andasse bene e quindi restavamo sempre allo stesso punto. Decisi di telefonargli e gli dissi: "Sam, c'è un soggetto che mi piace. Saresti disposto a farne un film? È di un italiano che si chiama Roberto Rossellini". "Certo", fece Sam, e dette un'occhiata a quelle poche pagine che Roberto aveva mandato. "Mi sembra una bella cosa", mi comunicò ed ebbi la sensazione che gli andasse a genio l'idea di firmare un film di prestigio. "Fammi parlare con questa persona".

Si conobbero. Roberto all'inizio si spiegava in francese – ne avevo imparato anch'io qualche parola – ma ben presto, da quell'abile parlatore che era, passò a un inglese spaventoso. Prendeva una parola latina, ne toglieva la parte finale e così creava un termine pseudo-inglese che pronunciava con accento orribile. Però riusciva ugualmente a farsi capire. Nonostante la difficoltà di conversazione, Goldwyn perse completamente la testa per lui. Approvò tutto e decise non solo che avrebbe fatto il film, ma che sarebbe stato uno fra i film più importanti della Goldwyn. Fu organizzata una conferenza stampa. Ho ancora le fotografie con Goldwyn che sorride e firma i contratti; tutti hanno un'espressione felice e noi siamo seduti in prima fila su un palco come a scuola, con i giornalisti, sotto, che ci osservano. Quando scendemmo dal palco della conferenza stampa, Sam

mi disse: "Conosco *Roma città aperta*, ma mi piacerebbe vedere un altro film di Roberto. È possibile?". Certo. Roberto l'aveva con sé. Si trattava di *Germania anno zero*, che era il terzo della trilogia iniziata con *Paisà* e *Roma città aperta*.

Avevo già parlato a Roberto di questo film. "Non riesco a capire", gli avevo detto, "i primi due sono così caldi e commoventi fino alle lacrime, ma *Germania anno zero* è totalmente diverso". E mi disse: "Non avrei potuto fare un film commovente perché, dopo quello che l'Italia aveva subito, detestavo i tedeschi. E ciò che vedeva non mi piaceva". Ne risultò un film piuttosto freddo e crudo, ma di estremo interesse e indubbiamente legato ai due film precedenti. In occasione della prima di *Germania anno zero*, Sam Goldwyn diede un ricevimento al quale invitò parecchia gente. Dopo cena fu proiettato il film. Alla fine, quando si accesero le luci, nessuno disse una parola, non una. Non vi furono applausi, nessuno si mosse. Eravamo in venti e nessuno parlò: silenzio completo. Un paio di giorni dopo Sam Goldwyn mi chiamò. "Mi dispiace", disse, "ma ho deciso di rinunciare. Non riesco a capire quell'uomo, non so che cosa stia facendo né di che cosa stia parlando. Non sa nulla di bilanci né di preventivi. Non voglio investire denaro in un'impresa del genere". **INGRID BERGMAN 1**

Io ero divenuta amica di Anna durante *L'onorevole Angelina*, che avevo scritto con Tellini. Zampa aveva assegnato un piccolo ruolo a Franco Zeffirelli, che però fu sostituito da un altro appena Visconti gli offrì un lavoro da assistente negli spettacoli che avrebbe allestito per la compagnia Morelli-Stopa, e lui aveva colto l'occasione al volo. Credo di avere incontrato le prime volte Rossellini proprio sul set di quel film dove ogni sera veniva a prendere Anna. Roberto è stato per Anna il grande amore. Però quando arrivò sulla scena la Bergman e lui mi propose di accompagnare Anna a Londra per starle vicina in un momento per lei così doloroso, non me la sentii di accettare, che aiuto avrei mai potuto darle? L'arrivo della Bergman coincise oltretutto con la serata in cui alla nostra ambasciata in Inghilterra si sarebbe dato *L'onorevole Angelina* in omaggio al cinema italiano. Anna mi telefonava disperata, voleva sapere cosa Roberto e Ingrid stessero combinando, piangeva... Per questa vigliaccata di Roberto, smisi di frequentarlo per diversi anni. Si intensificò invece

la mia amicizia con Anna che in seguito mi trascinò nell'insensata avventura del film su Anita Garibaldi.
SUSO CECCHI D'AMICO

Anna ha amato Massimo Serato, la follia della sua vita è stato lui. Poi è venuto Rossellini, per Rossellini ha nutrito un altro tipo di sentimento: ugualmente forte ma radicato soprattutto sull'importanza di Roberto. Perse dodici chili quando lui le preferì la Bergman perché patì quell'azione più come un affronto che come un tradimento. Singhiozzava: "La figura che mi ha fatto fare davanti a tutto il mondo!".

MARISA MERLINI

Il soggetto di *Stromboli* è nato così: a un certo momento Ponti, leggendo sui giornali di questi campi di concentramento per *displaced persons*, aveva letto che c'era ad Alberobello un campo di donne di tutti i paesi d'Europa concentrate lì, e di un altro a Farfa, in Sabina. Abbiamo fatto una spedizione, io, Federico, Ponti, Flaiano e mi pare anche Pinelli, a Farfa, ricevuti dal direttore, e abbiamo parlato con tutte queste donne. Erano qualche centinaio, venute quasi tutte dai paesi dell'Est, dalla Germania, dall'Ungheria, dalla Jugoslavia... Fra queste c'era una ragazzona con una testona bionda e un vestitino nero che non si sapeva di che paese fosse, finlandese o chissà che. Quando siamo usciti con la macchina dal cancello, abbiamo svoltato a sinistra e abbiamo percorso la strada parallela al campo. Al di là del filo spinato abbiamo visto questa ragazza che correva correva guardando la macchina, guardando noi, correva, correva, correva...

Quest'immagine ci è rimasta molto impressa. Tant'è vero che quando Rossellini ha ricevuto la famosa lettera dalla Bergman che si dichiarava contenta se avesse potuto fare un film con lui in Italia, abbiamo immediatamente pensato di proporle questo personaggio. I rapporti con gli americani per questo film non sono stati felici, forse perché da parte di Rossellini c'era il problema Bergman, che voleva diventasse una cosa definitiva e non una cosa provvisoria, come del resto era nell'intenzione della Bergman, e da parte degli americani c'era invece l'idea di riprendersela, perché per loro rappresentava un capitale. Quantunque i due ultimi film che lei aveva fatto in America non erano stati un affare, non erano andati bene: *Giovanna d'Arco* e credo un altro, *Arco di trionfo*. Tant'è vero che lei poverina quand'è

venuta in Italia non aveva una lira! Perché in fondo aveva sempre guadagnato molto poco: quei famosi contratti di sette anni aumentati di settimana per settimana: sì, s'era comprata la casa, ma non aveva una grande fortuna.

I due film ultimi che aveva fatto credo li avesse fatti in compartecipazione ed erano andati male. In fondo per lei venire a fare un film con Rossellini, a parte l'entusiasmo e la novità, in fondo era un lancio di qualità. Roberto era in uno strano stato di tensione perché in fondo quello che gli interessava era catturare Ingrid non tanto fare un bel film, non certo per fini speculativi, ma per amore, perché era proprio innamorato. Non andando bene il film si sono chiuse un po' le porte della cinematografia americana al cinema italiano. E io dico sempre che se *Stromboli* fosse stato un successo travolgente, sarebbe successo per gli autori italiani quello che è successo agli architetti italiani dopo il successo di Rastrelli in Russia che erano poi stati tutti italiani.

SERGIO AMIDEI

Il mio arrivo a Roma fu come un sogno. Non avevo mai ricevuto un'accoglienza così calorosa. Fu una festa... Tutti ridevano, gridavano, gesticolavano. Insomma sembravano impazziti. All'aeroporto c'era così tanta gente da far pensare che attendessero una regina e non una semplice attrice come me. Roberto mi mise fra le braccia un enorme mazzo di fiori e pian piano riuscimmo a farci strada fino alle macchine. Roberto mi spinse dentro alla sua Cisitalia rossa e partì alla volta di Roma dove mi condusse direttamente all'Hotel Excelsior. Anche fuori dall'albergo si era radunata una folla incredibile che si frapponeva come una muraglia tra noi e la porta. Roberto cominciò immediatamente a litigare con i fotografi; a quanto pare era il suo comportamento abituale. Cercava di farsi strada a pugni e spintoni. Arrivò persino a strappare la manica della giacca di un fotografo, per poi sentirsi così colpevole del suo gesto da mandargli una giacca nuova il giorno dopo. Quando riuscimmo a entrare scoprì che nell'appartamento di Roberto era stata organizzata una festa con la partecipazione di tutti i suoi amici. Federico Fellini aveva appeso alle pareti delle deliziose caricature di Roberto e me sull'isola di Stromboli. Fu servito champagne, mentre tutti ridevano e chiacchieravano. Roberto aveva disposto dei piccoli regali un po' dovunque. Ero confusa ed emozionata. **INGRID BERGMAN 1**

Il 2 marzo ritornavo in Italia dove, il 19, Ingrid mi raggiunse. Ai primi di aprile cominciammo il film a Stromboli e, negli stessi giorni, scoppiò lo scandalo sulla nostra vita privata. Che cosa c'era all'origine di tutto ciò? Perché nacque uno scandalo così clamoroso da banali voci di divorzio e di matrimonio, dal momento che il mondo del cinema, quello del cinema americano in particolare, aveva da molto tempo elevato il divorzio al rango di istituzione pur conferendogli il carattere di pratica quotidiana? Certo, avevo visto che, nel complesso, l'atmosfera di Hollywood non mi era punto favorevole, Ingrid era un'attrice, io ero un regista: era normale che cominciassimo a fare un film insieme. Il mondo hollywoodiano ricevette questa notizia come un insulto, un attentato al suo prestigio.

Stromboli era un'isoletta separata dal resto del mondo. Niente telefono, niente elettricità; un battello la univa al continente una volta la settimana; le notizie ci giungevano in ritardo e noi capimmo che era scoppiauto uno scandalo quando vedemmo giungere giornalisti, fotografi e anche amici, senza dimenticare gli 'esperti' della casa produttrice del film, 'esperti' in pubblicità e *public relations*, arrivati tutti per darci consigli a vantaggio dei nostri comuni interessi. Fu il momento della mia vita in cui ebbi la sorpresa di scoprire che esistono nel mondo mestieri incredibili, come quegli 'specialisti' tanto specializzati. L'ondata di notizie sensazionali aveva senza dubbio un unico scopo: spaventarcì. Di fronte al susseguirsi di notizie 'sensazionali', gli 'esperti' ci suggerivano un'unica attitudine: negare.

Quando Ingrid e io proponemmo di sospendere il film, o addirittura di abbandonarlo puramente e semplicemente per aver modo di sistemare con calma la situazione dopo un periodo di riflessioni, di isolamento, di libertà, gli 'esperti' non furono d'accordo: il lavoro innanzi tutto! Amici ed 'esperti' si affannavano a segnalarci i gravi danni che da questo scandalo potevano venire alle nostre rispettive carriere. Se un calcolo vi fu, se cioè vi fu il proposito di forzare le cose – contando sulla nostra viltà o ipocrisia – calcando sui danni che ce ne venivano, fu un calcolo sbagliato. Per noi europei, e per me che ero del tutto privo di esperienza in materia, era difficile farsi un'idea di ciò che è il giornalismo americano. Molti cronisti americani non sono altro che i tutori di un ordine prestabilito, miliziani pronti a randellare coloro che osassero turbare tale ordine.

ROBERTO ROSSELLINI 4

Rossellini mi aveva chiamato per farmi fare il marito della Bergman in *Stromboli*, ma ero basso e mi ha scartato. Però mi fece fare qualcosa nella troupe e sono stato anche io a Stromboli, con Federico Patellani fotografo... La parte la fece Mario Vitale. C'era questa storia d'amore tra Rossellini e la Bergman e mi ricordo che c'era un fotografo di Milano che se ne stava sempre in agguato per cercare di fotografare tutti i gemiti, i sospiri, gli orgasmi di questa coppia. La troupe era tutta contenta, era come stare in vacanza, perché il regista e l'attrice pensavano a fare l'amore e la lavorazione si prolungava, si prolungava... **RENATO TERRA**

Io facevo il pescatore per caso, perché eravamo nel dopoguerra e c'era un po' di fame dappertutto. Così avevo accettato di entrare nell'equipaggio di un peschereccio che apparteneva allo zio di un mio amico. Un mattino, scendendo a terra mi sento chiamare da uno che conoscevo: "Mario, Mario, vieni con me a farti vedere da certi signori che cercano dei giovani per il cinema!". Pensai che volesse sfottermi perché, per uno come me, il cinema era qualcosa di stellare, di impossibile. L'appuntamento con 'sta gente del cinema era dietro il municipio di Salerno, lato mare, dove adesso c'è il Jolly Hotel. Quando vi arrivammo vidi una marea di giovanotti sbarcati e vestiti coi panni della festa. Così mi tenni in disparte, dietro tutti, non perché mi vergognassi di fare il pescatore ma, insomma, nemmeno ci tenevo a renderlo pubblico. A un certo punto arriva 'sta macchina con dentro due signori. Poi venni a sapere che si trattava di Gian Paolo Callegari e Sergio Amidei.

Amidei e Callegari avevano dato il giorno prima cinquemila lire a 'sto ragazzo e gliene avevano promesse altre cinquemila purché gli radunasse un gran numero di giovani con dei determinati requisiti fisici tra cui loro avrebbero scelto chi andava bene per la parte. Lui aveva messo insieme una folla, ma quando la passarono in rivista nessuno andava bene; dissero che volevano quel tipo di pescatori col volto incartapecorito dal sole e i pantaloni rimboccati a mezza gamba. Stavano andandosene quando 'sto conoscente si ricordò di me e, trascinandomi verso loro per un braccio, gli gridò: "Eccovelo qua un pescatore verace!". Callegari e Amidei si bloccarono come se fossero stati folgorati e subito cominciarono a chiedermi se andavo al cinema, se parlavo inglese, se conoscevo Stromboli, se ero stato alle isole Eolie. Io

in inglese sapevo dire le quattro parole apprese con gli americani ma non sapevo proprio cosa fosse 'sto Stromboli o 'ste Eolie. Glielo dissi e loro mi guardarono estasiati, pareva che vedessero 'na cosa rara, 'na visione. **MARIO VITALE**

È in parte una leggenda che io giri senza sceneggiatura improvvisando continuamente. Ho ben chiara in mente la 'continuità' dei miei film; inoltre ho le tasche piene di note; tuttavia devo confessare che non ho mai capito bene la necessità di avere una sceneggiatura se non per rassicurare i produttori. Cosa c'è di più assurdo della colonna di sinistra: "piano americano – carrellata laterale – la cinecamera panoramica e inquadra..."? È un po' come se un romanziere facesse una sceneggiatura del suo libro: a pagina dodici un congiuntivo perfetto poi un complemento oggetto indiretto...! Quanto alla colonna di destra, lì ci sono i dialoghi: io non li improvviso sistematicamente, sono scritti da parecchio tempo, e se li do all'ultimo momento è perché non voglio che l'attore, o l'attrice, vi si abitui. Questo dominio sull'attore lo raggiungo anche ripetendo poco e girando veloce, senza troppe riprese. Bisogna contare sulla freschezza degli attori. Per *Stromboli* il negativo girato era molto poco, è vero che ci furono cento-due giorni di riprese, ma fummo rinchiusi nell'isola, handicappati dall'incostanza del tempo, dalle troppo grandi variazioni del mare e del vento; per quanto riguarda la pesca abbiamo atteso otto giorni i tonni. In conclusione non procedo diversamente dai miei colleghi: semplicemente mi dispenso dall'ipocrisia della sceneggiatura.

Per tornare a *Stromboli*, ciò che mi interessava trattare era il tema del cinismo, sentimento che costituì il più grande pericolo del dopoguerra. Karin, speculando sull'ingenuità dell'amore di un soldato, povero essere primitivo, lo sposa, al solo scopo di uscire dal campo d'internamento. Ella baratta i reticolati con l'isola, ma in questa si trova ancora più prigioniera; diversa era la realtà che aveva sognato. Donna forte e decisa, passata attraverso i drammi e le difficoltà della guerra uscendone sempre in un modo o nell'altro, adesso è vittima di alcune contrarietà stupide: un marito che è un bruto, un'isoletta senza un filo d'erba, doppiamente prigioniera per il fatto che è incinta: essere incinta è per lei stupido, ignobile e bestiale. Karin decide dunque di partire, ma alla sommità del vulcano che è costretta a sca-

valcare per giungere a un porticciolo dall'altra parte dell'isola, in mezzo a una natura ostile, rotta dalla fatica, piegata da un terrore primitivo, da una disperazione animalesca, inconsciamente invoca Dio.

“Mio Dio!” è l'invocazione più semplice, più primitiva, più comune che possa uscire dalla bocca di un essere umano penetrato dal dolore. Può essere un'invocazione meccanica o l'espressione di una profonda mortificazione che può essere anche il primo barlume di una conversione. Questa è la costruzione drammatica del film. Ma non era difficile scoprire le mie intenzioni, o per meglio dire il mio desiderio, per poco che ci si prendesse la briga di leggere il versetto della Bibbia posto in esergo dopo i titoli di testa di *Stromboli*: “Ho esaudito coloro che non mi chiedevano nulla, mi sono lasciato trovare da coloro che non mi cercavano”. **ROBERTO ROSSELLINI 6, 4**

Fin dall'inizio non ebbi alcuna difficoltà a lavorare e a comunicare con Roberto. A volte stentava a spiegare cosa voleva, ma ben presto riuscimmo a capirci quasi telepaticamente. Gli leggevo negli occhi e, anche quando non riusciva a spiegarsi con le parole, intuivo ciò che voleva. Ma in quei primi giorni a Stromboli, Dio santo, non avevamo attori professionisti, solo dilettanti. Non dimenticherò più il primo litigio con Roberto. Avevo resistito per giorni e giorni, poi a un certo momento sono esplosa. Ero completamente fuori di me. “Accidenti a questi film realisti”, mi misi a urlare. “Che vadano al diavolo! Questa gente non sa nemmeno che cosa sia un dialogo e non ha la minima idea di come muoversi. Non gliene importa niente di quello che stanno facendo. Non riesco a sopportare l'idea di lavorare ancora un solo giorno con te!”. Ci fu un grande silenzio. Eccoli i due grandi amanti. Persino gli italiani rimasero zitti per un attimo.

Roberto aveva scelto come attori dei contadini. Non ho nulla contro i contadini, è gente rispettabilissima, ma non pretendo che si mettano a recitare!... Non nutrivano il minimo interesse per quel genere di lavoro e si limitavano a starci intorno ridacchiando. Quando Roberto diceva: “Su, salite fin lassù verso le macchine da presa. Capito?”, rispondevano: “Oh sì, va bene così?”. Poi Roberto suggeriva loro che cosa dire e quelli si mettevano a chiacchierare mentre io me ne stavo lì come un'idioti, visto che non parlavo l'italiano e non sapevo che cosa stessero dicendo. Non capivo nemmeno quando avevano finito e nem-

meno loro lo sapevano, perché gli italiani non stanno mai zitti. Rimanevo lì impalata e chiedevo: “Avete finito?”, oppure: “Che cosa devo dire io?”. Insomma, tutto si svolgeva nel caos più assoluto. Allora, per risolvere il problema, Roberto legò loro una cordicella a un dito del piede e lì seguiva tenendo in mano quel mazzetto di cordicelle; appena ne tirava una, un uomo parlava, quando ne tirava un'altra, un altro prendeva la parola. Ma io, che non avevo la corda al dito, non sapevo quando era il momento di parlare. E questo si chiamava fare un film realista!

Il dialogo non era mai pronto o addirittura non c'era. Mi sembrava di impazzire! Ovviamente Roberto accettava questi miei scoppi d'ira come i normali capricci di una diva. Mi innamorai di lui perché era così diverso dagli altri; non avevo mai conosciuto una persona così, un uomo altrettanto libero. Aveva lo capacità di trasformare la vita facendole assumere nuove proporzioni, nuovo slancio, nuovi orizzonti. Sapeva infondermi un coraggio che non avevo mai avuto. Avevo paura di tutto e lui riusciva a rincuorarmi. Non temeva niente e nessuno... se non per superstizione. Credeva nei giorni infausti ed era convinto che un gatto nero che gli tagliava la strada portasse sfortuna. Se era in macchina, si fermava e si lasciava superare perché lo sfortuna toccasse a un altro.

INGRID BERGMAN 1

Il primo ciak del film e mio fu la scena in cui, arrivando in nave con mia moglie, rivedo la mia isola dopo una lunga prigionia. Rossellini mi aveva spiegato che dovevo portare Ingrid verso il parapetto e farle intuire il mio stato d'animo. Per l'emozione mi si era fermato il cuore in petto comunque, all'azione, feci come mi era stato detto; solo che, siccome il percorso mi sembrava più sgombro da una certa parte, invece di passare davanti alla macchina da presa mi infilai dietro. E Rossellini: “Mariù, mi so' scordato di dirti 'na cosa. Lo vedi 'sto scatolone? Be', questo scatolone ha un occhio grande che a sua volta dietro ha una pellicola su cui si imprime quello che gli passa davanti; se tu gli passi alle spalle mica può vederti, no?... Madonna, che vergogna! Ma io che potevo saperne di macchine da presa? Però Rossellini mi rincuorò, disse che quel genere di cose accadevano nelle migliori famiglie. Rifacemmo la scena e uscì benissimo. Allora fu stappato addirittura lo spumante e tutti brindammo, perché era proprio il primo ciak.

La scena delle botte la provammo undici volte perché Rossellini pretendeva che io picchiassi per davvero mia moglie, ossia la Bergman, e invece a me non mi veniva; continuavo a pensare: "Ma 'sta poveraccia non m'ha fatto niente!". Alla fine Rossellini dice: "Mario, ora tu fai la Bergman e io faccio te, così ci intendiamo meglio!". Mi porta davanti alla macchina da presa e mi molla quattro o cinque cef- foni che per un'intera settimana mi sono fischiate le orecchie. Ah, è così?!, pensai. E appena mi diedero l'azione mormorai: "Ingrid, I'm sorry", e poi mi scatenai: mazzate, calci, schiaffi; 'sta poveraccia si cercava di coprire in tutte le maniere ma io niente, continuavo. Finalmente Rossellini urlò lo stop e si avvicinò tutto soddisfatto dicendo che quello era esattamente l'effetto che voleva. Lei intanto, tutta scarmigliata, bofonchiava: "My God, questi sono pazzi!", perché non era abituata a lavorare in quel modo, a Hollywood non costumava. Alla fine ci abbracciammo tutti e tre. **MARIO VITALE**

Su questo film e particolarmente sul finale molti si sono accaniti e per vari motivi. Tutti tendevano a dimostrare che ero un cretino. In America il film fu tagliato: non ho visto ciò che 'essi' ne hanno fatto, ma pare che manchino trentacinque minuti, che un commento parlato molto lirico sottolinei l'azione e che alla fine Karin decida di tornare dal suo gentile maritino che l'attende a casa. Finita la lavorazione, avevo fatto in gran fretta un montaggio perché in America i tecnici potessero farsi un'idea del film e cominciare il montaggio del loro negativo (io ne avevo un secondo). Questa copia, che non avevo avuto il tempo di perfezionare, fu presentata tale e quale in Europa, e poiché mi sembrava assurdo presentare il film in una versione così grezza, dovetti ricorrere ai tribunali per ottenere ciò che normalmente si esige da noi: riflettere sul montaggio e sollecitare dei pareri, per apportare le necessarie modifiche. Tutto ciò mi fu rifiutato: avrei forse ottenuto soddisfazione se avessi avuto la possibilità di seguire la procedura. Ebbi partita vinta solo per ciò che concerneva la versione presentata in Italia che è leggermente diversa da quella presentata nel resto d'Europa.

Alla presentazione di *Stromboli*, contro di me e i difensori si costituì un fronte dove i critici ufficiali di sinistra, quelli che non avevano idee precise, i moralisti-giustizieri, i cronisti del pettegolezzo, i giornalisti degli avvenimenti 'sensazionali' e i rom-

piscatole erano bravamente rappresentati. Dal fronte partirono contro di me gli epitetti di comunista e clericale, anarchico e credente, imbecille e malizioso; i miei film furono giudicati sublimi e ignobili e si parlò della mia evoluzione come della mia involuzione. A tutti questi giudizi sul mio lavoro venne ad aggiungersi il coro di una certa stampa sulla quale potei leggere ogni sorta di cose ognuna più incredibile dell'altra. Per esempio che *Il miracolo* era il prodotto della perfetta tecnica del comunista che cerca di 'dividere per regnare', che il film era un insulto alla donna italiana; dopo i giudizi sull'opera, i giudizi sull'uomo. Si disse che ero "il capo di una banda di importatori di stupefacenti dalla Cina di Mao, allo scopo di distruggere il cervello degli uomini di cinema americani". Oppure, che ero sommerso dai debiti, o ancora che "vivevo come un signore del Rinascimento". **ROBERTO ROSELLINI 6, 4**

Le riprese durarono a lungo, quasi cinque mesi. Ogni tanto Rossellini e la Bergman si assentavano per qualche giorno e la lavorazione del film veniva sospesa. Ingrid infatti, nel giugno del 1949, era rimasta incinta (ma noi attori questa cosa la sapevamo soltanto dai giornali alcuni mesi dopo), e fu costretta ad annunciare a suo marito Petter Lindstrom che aspettava un figlio da Rossellini. Era arrivato il momento della decisione tra Ingrid, Roberto e il marito legittimo dell'attrice. Seppi che i tre si incontrarono a Messina in gran segreto. Ma qualcosa trapelò ugualmente. La segretaria dell'attrice mi rivelò che dopo quel tempestoso colloquio Petter Lindstrom accettò di concederle il divorzio. Ma la casa cinematografica intervenne esigendo che, almeno per la lavorazione del film, pena la sospensione immediata dei finanziamenti, Rossellini e la Bergman avrebbero dovuto nascondere la loro *love story* e mantenere pubblicamente tra di loro soltanto un rapporto professionale. E dovevano quindi evitare di vivere sotto lo stesso tetto. Esisteva il rischio, visto le minacce della casa di produzione, che il film saltasse da un momento all'altro.

Al ritorno a Stromboli, dopo il colloquio avuto col marito della Bergman, l'attrice e Rossellini erano nervosissimi. I due sfogarono i loro problemi in maniera diversa. La Bergman si mostrò meno disponibile con le persone che la circondavano e si chiuse in un'impossibilità tutta nordica. Diventò fredda e glaciale. Rossellini invece lasciava trapelare i suoi

problemi e richiedeva il massimo da tutti gli attori, con autorità, senza guardare in faccia nessuno, neppure Ingrid Bergman. Quando le riprese di *Stromboli* finirono Ingrid fu costretta ad annunciare ufficialmente di aspettare un figlio da Rossellini. E disse che sarebbe andata a vivere con lui a Roma. Ma a quel tempo io ero già ritornato a Salerno, indeciso se continuare a fare l'attore, oppure, con i soldi che avevo guadagnato, circa dieci milioni, una vera fortuna per quell'epoca, dedicarmi ad altre attività.

MARIO VITALE 1

Sia Anna Magnani che Rossellini avevano un temperamento molto forte. Rossellini, con la sua aria di cedere, invece non cedeva affatto. C'era così questo scontro di due personalità, soprattutto Anna aveva sempre paura di essere sopraffatta, diminuita nella sua personalità, ma aveva però un enorme affetto per Roberto, e il momento della separazione è stato molto difficile per lei, ne ha sofferto moltissimo. Io mi subivo tutte le sere queste passeggiate romane con Anna, a bordo di questa Buick con quella sua cagna terribile, e lei era stata proprio colpita non solo come donna anche come attrice. È stata una cosa molto dura, anche perché in fondo Rossellini rappresentava il massimo, professionalmente parlando. È stata una cosa che l'ha segnata per molto tempo, anche se poi hanno fatto pace, eccetera.

Però in fondo sono stati degli anni perduti, e io devo dire la verità che, ripensandoli da lontano, penso che tutto sommato la Bergman nella vita di Roberto è stata più negativa che positiva. Fin dal primo giorno gli ho detto: "Ma Roberto, che cosa te ne importa? Che cosa ce ne importa a noi della Bergman?". Ma in fondo in lui c'era anche un po' la vanità. Bisogna pensare a che cosa era l'Italia del 1948, a che cos'era la Bergman; che cos'era Hollywood, che cosa rappresentava. Che cosa rappresentava la Bergman per un bel giovane romano! Roberto era un grosso protagonista, lo sarebbe stato anche se non avesse fatto il regista, io lo dico sempre. *Roma città aperta* e *Paisà* hanno avuto successo, tutto il mondo ne ha parlato. Però Roberto ha avuto anche il *physique du rôle* di portare il successo con molta eleganza, con molta disinvoltura. Avrebbe potuto essere un ministro, un cardinale, un banchiere, mai una cosa mediocre. Era in fondo un realista, che sapeva stare nella realtà politica del suo tempo. **SERGIO AMIDEI**

Una volta la Magnani ha rotto una bottiglia in testa ad Alessandrini, quando era ancora suo marito. Alla Scalera. Alessandrini stava telefonando a una donna, e la Magnani lo stava a sentire e lui non lo sapeva, e quando è uscito dal centralino gli ha rotto una bottiglia in testa. Un'altra volta all'Excelsior si sono sentite grandi urla dalla camera di Rossellini e della Magnani. Lei gridava: "Esci fuori, esci fuori da lì sotto, che te devo mena!", e tutti pensavamo che fosse il cane, invece era Rossellini che si era nascosto sotto il letto per non buscarle. Ma il vero grande amore della Magnani, è stato Serato, non Rossellini. Durante la guerra abbiamo fatto *Quartieri alti* di Soldati, con Serato, e lei era sempre lì, sempre a telefonare, sempre a venire. Serato era un tipo rotto a tutto. Secondo me un cinico, non l'ha mai amata. La Magnani fu soppiantata dalla Padovani, come poi con Rossellini dalla Bergman. Rossellini ha mandato a Londra la Magnani con Fabrizio Sarzanini, chiedendogli di tenerla lontana. È arrivato con la Bergman e in fretta e furia se ne sono andati a Stromboli, velocissimi.

Allora in pratica la Magnani ha voluto fare lo stesso soggetto, su un'isola vicina, e a girare la scena della tonnara, anche se per le altre scene stavano su due isole diverse, si sono trovate le due troupes insieme, perché la mattanza dura poco e dovevano girarla entrambe, ed era in un altro posto, non su quelle due isole. Io per conto di Ponti seguivo Dieterle, il regista di *Vulcano*. La tonnara non era sull'isola, e c'era anche la Bergman, però la Magnani no. *Vulcano* in realtà lo girarono a Salina. Dieterle non era certo granché. Me mi ha sopportato perché mi ha preso per la segretaria di Tellini, che scriveva contemporaneamente *Vulcano* e un film di Zampa, ma quando è arrivato Zampa a riprendersi Tellini, l'ha capita... Mi voleva far buttare a mare, aveva sgamato che Tellini lavorava anche per Zampa. Salina era un paese senza niente, né luce né niente. Brazzi l'avevano messo a dormire nella stanzetta della chiesa vicino alla campana, si doveva svegliare all'alba per forza. Insomma un gran casino, tutti e due i film. La Magnani sperava di essere più brava dell'altra, lo sapeva benissimo che i film erano quasi uguali. Alla prima di *Vulcano*, che è uscito prima di *Stromboli*, la Magnani si aspettava che tutti ne parlassero. Invece la mattina dopo c'erano sui giornali titoli enormi che annunciavano che la Bergman aveva partorito! Le bruciò anche la prima. Proprio sfortunata! **JONE TUZI**

Durante le riprese di *Stromboli* mi ricordo che dovevamo girare la scena della tonnara a Olivieri, però stavamo a Milazzo in attesa del passaggio di tonni perché a Olivieri non c'erano alberghi. A un certo momento vediamo arrivare un'altra troupe. Si trattava di quella di Dieterle, diretta a Vulcano e, siccome tra i cinematografari si conoscono tutti, partirono i saluti, le rimpatriate. Io che non conoscevo nessuno me ne stavo da una parte quando, levando gli occhi, vidi la Magnani che scendeva da una scala e si avvicinava al gruppo con cui lavoravo. Ci fu un attimo di silenzio tombale. Poi loro le si strinsero attorno facendole festa e lei incominciò a informarsi su cosa facessero da quelle parti, senza chiedere niente di Rossellini e della Bergman. Intanto, guardandosi in giro, mi scorse e domandò chi ero. Quando glielo dissero volle conoscermi. Io l'avevo vista in qualche film, mi piaceva come attrice e come donna perché era bella, sanguigna, austera. Le stringo la mano emozionato e lei, fissandomi, mi fa: "Aò, quer fijo de 'na mignotta se l'è scelto proprio bene er ragazzetto, mentr'a me m'hanno ammollato quer cane morto de Brazzi!". **MARIO VITALE**

Se *Vulcano* era in concorrenza con *Stromboli*? Ma certo che lo era. Certo. Come mai l'ho fatto? Per i soldi. Perché mi hanno pagata in maniera... molto brillante. Ah, be', viene un momento in cui posso anche essere cinica. La storia, però, era bella e se non è riuscito un grosso film, dipende da Dieterle, il regista. Un uomo adorabile. Una persona perbene, fine, sensibile. Ma che cosa ne poteva capire lui dell'isola, dell'ambiente italiano in cui si svolgeva la vicenda? Solo le cose che si sanno bisogna raccontare, no? Lui invece veniva dall'America e le scene le vedeva sempre in una data maniera... Tipo Hollywood, diciamo.

ANNA MAGNANI 1

In Sicilia si giravano molti film. Le produzioni venivano a fare le riprese per i paesaggi, gli ambienti, i soggetti. Il desiderio di alcuni di noi volenterosi, amanti di cinema come Pino Mercanti e Ugo Saitta, era quello di istituzionalizzare il cinema in Sicilia. Creare una base tecnico-operativa in cui si potessero trovare teatri di posa, apparecchiature, tecnici, personale, ecc. La Ofs di Pino Mercanti nacque infatti con un piccolo teatro di posa a Palermo, una vecchia struttura dei tempi del cinema muto... Mercanti già nel 1938 aveva depositato un soggetto cinematogra-

fico tratto dai *Malavoglia* di Verga... Volevamo che venissero a fare tutto il film in Sicilia. Si era tra il 1945 e il 1946. Riuscimmo a coinvolgere un assessore democristiano di ferro e fu presentato un progetto di legge inteso a creare una sezione di credito cinematografico per i film girati in Sicilia. Avevamo individuato uno stabilimento enologico abbandonato per trasformarlo in teatri di posa. Lottammo per anni... poi lasciammo. Sconfitti.

Nel 1946 con Pietro Moncada, Quintino Di Napoli e Renzo Avanzo fondammo la Panaria film, nacque con i documentari subacquei e con il film *Malacarne* per cui realizzammo le scene subacquee. Con il documentario *Cacciatori sottomarini* realizzammo le prime riprese subacquee alle Eolie. Erano delle isole completamente sconosciute, terre di confino politico per vent'anni. A Stromboli nel 1945 abitavano trecento persone, ai primi del secolo erano tremila. In quegli anni conoscemmo i Rossellini, cugini di Renzo Avanzo. Con loro stabilimmo un rapporto di fraterna amicizia, ci introdussero nel mondo del cinema romano; conoscemmo Fellini e tanti altri grandi nomi del cinema italiano. Noi montavamo *Cacciatori sottomarini* e così nacque l'idea di fare un film, *Vulcano*, con la Magnani, regista Rossellini, ambientato nelle isole Eolie e con una storia ricavata da tutti quei fatti che avevamo sentito dai pescatori. Ma come un fulmine intervenne la lettera della Bergman a Rossellini. Io vidi quella lettera perché Roberto, da fimmainero qual era, la mostrava. La Bergman si scusava di non conoscere che tre parole in italiano: "Io ti amo". Scritte così, ingenuamente. Rossellini le prese sul serio e nacque il pasticcio. Il regista ci piantò e se ne andò in America con Ingrid, lasciandoci la Magnani feroce come una tigre. **FRANCESCO ALLIATA 1**

Al mio ritorno in Italia girai *Vulcano* al fianco di Anna Magnani. Mi sentivo un po' imbarazzato perché a Hollywood ero stato testimone dello sbocciare dell'amore tra Roberto Rossellini e Ingrid Bergman e, all'inizio della mia carriera, avevo avuto come partner Regina Bianchi, l'attrice per la quale Alessandrini aveva lasciato la moglie, appunto la Magnani. Ritrovarmi accanto ad Anna in un momento così delicato per lei mi paralizzava: era come se, per uno strano gioco del destino, io fossi in qualche modo responsabile delle sue disavventure sentimentali. Fu la stessa Magnani, una donna meravigliosa e un'attrice formidabile, a ridimensionare la situazione. Non

faceva mistero con nessuno della sua rabbia e ogni sera, alla fine della riprese del film, si metteva sulla punta dell'isola, quella da cui si scorgono in lontananza le altre isole del gruppo delle Eolie, e mandava colorite maledizioni in direzione di Stromboli, dove l'idillio tra il suo uomo e la Bergman aveva avuto il suo momento magico. La sincerità e la spontaneità di Anna, unite alle sue straordinarie qualità di attrice, mi spinsero più volte a difenderla presso il regista, William Dieterle, che non sopportava i suoi ritardi. Anna è fatta così, non c'è niente da fare: la mattina non connette, non riesce a svegliarsi che verso le due del pomeriggio. Costringerla a lavorare prima per lei è una sofferenza. A Vulcano poi, con il caldo che fa, Anna era sveglia solo la notte. **ROSSANO BRAZZI 1**

Gli occhi della Magnani riuscivano a tirare fuori la luce per conto loro, se la creavano da soli anche se non ce n'era, con lei non ci sarebbe stato bisogno di un direttore della fotografia... Le occorreva invece un regista vero, perché altrimenti tendeva a esagerare. Ci feci *Vulcano* come aiuto operatore e Dieterle non era certo il regista giusto. A essere sinceri non lo era neppure per la nostra troupe, manco noi ci trovavamo col suo modo meccanico di girare. Sull'isola eravamo accampati, dormivamo tutti sotto le tende. Pure la Magnani, che si era portata appresso Micia, 'sta lupa squilibrata che era la sua ombra. Lei le era affezionata più che a un cristiano. Così uno dei primi giorni mi fece: "Marcè, daje un po' da bere!". Io mi chinai con la ciotola e quella mi rifilò un morso sul labbro. Con Anna litigammo di brutto perché invece di redarguire la cagna se la prese con me. In seguito mi sono detto che forse in quel momento 'sta belva le colmava le carenze affettive, ma lì per lì la presi male. Ci riappacificammo qualche settimana dopo per la festa di Sant'Anna quando venne alla mia tenda assieme a Brancati e mi fece: "Regazzi", muoviti e vieni anche tu a festeggiarmi!". Brancati stava sempre a bisticciare con Dieterle per delle beghe di copione ma almeno quella volta si trattarono da amici. **MARCELLO GATTI**

La Magnani è l'ultima delle grandi passionali spudorate. Bisogna andare indietro fino ai film muti per quel tipo di recitazione. La maggior parte delle star moderne cerca di coltivare l'attenuazione e il sottinteso, mentre la Magnani elimina ogni punteggiatura. Ha uno stile talmente antico da sembrare nuovo. **WILLIAM DIETERLE 1**

C'è chi muore di indigestione e chi d'astuzia. Rossellini credeva di avere calcolato tutto, e poi, tante, con *Stromboli*, grugno in terra. Mi è dispiaciuto per lei, povera Ingrid Bergman, che è stata, è una grande attrice. Ma veniva da un'altra scuola, da un mondo lontano più della luna. Noi a Roma si lavorava d'estro, di improvvisazione, chiudi gli occhi e buttati: Hollywood marcia invece con ritmi ferri di lavorazione, con sceneggiature rigide come binari. Sfido che la Bergman è quasi svenuta quando ha visto che Rossellini appuntava i dialoghi sulle scatolette dei fiammiferi! **ANNA MAGNANI 1**

La nostra vita e il lavoro sulla piccola isola furono molto divertenti. Io avrei certamente potuto guadagnare di più a Hollywood durante quel periodo, ma difficilmente mi sarei divertito altrettanto. Quando avevo ricevuto le dieci pagine del soggetto che mi erano state inviate dal soggettista e dal coprodotto-re Renzo Avanzo, la mia sensazione era stata che si sarebbe trattato di una specie di sfida a fare un film considerevole senza tutte le risorse tecniche reperibili negli studios di Hollywood. Questo è il motivo per cui accettai. Dopotutto, la tecnica è così superstimata oggi giorno e io voglio fare film che possano stimolare gli occhi e la mente della gente. Girare un film dietro l'altro negli studios può diventare un la-vo di routine e impigirsi. La vita a Vulcano, così si chiamava la nostra piccola isola, era certo diversa. Abbiamo dovuto arrabbiarci per circa tre mesi e tutti ne abbiamo gioito. Io avevo con me circa venticinque persone e dovemmo portare dalla terraferma tutto ciò che ci era necessario: non solo le macchine da presa e il solito parafernalia ma anche i generatori che ci consentissero di avere la corrente elettrica e il cibo per l'intera unità. Dovemmo persino costruire il nostro molo di attracco per scaricare il materiale pesante. Diverse persone mi avevano messo in guardia su tutte queste difficoltà convinte che prima o poi mi sarei arreso.

Contro qualsiasi loro previsione tutto filò liscio e in quarantacinque giorni ultimammo le riprese, cioè entro il piano previsto. Ciò incluse anche i dodici giorni di riprese subacquee fatte senza tute da sub e con l'aiuto di una piccola camera speciale appositamente costruita da tecnici italiani a Palermo. Loro e gli altri membri della mia unità, tutti italiani, diedero prova di essere una squadra eccezionale tanto è vero che non saprei dire se ammiravo più la loro abilità o

il loro coraggio. Queste riprese della pesca delle spugne sul fondale roccioso del mare erano abbastanza insidiose e le sequenze inerenti alla caduta dei massi lavici e l'eruzione del vulcano dense di pericolo. L'intera popolazione dell'isola partecipò alle scene di massa e a diversi episodi minori. In alcune di queste facemmo venire i pescatori anche dalle isole vicine. La strana vita di questa gente estremamente povera mi affascinava, e funge da fondale molto pittoresco alla nostra storia. I piccoli villaggi sono praticamente retti da donne i cui mariti e padri sono emigrati negli Stati Uniti e in Nuova Zelanda. Emigrati è, naturalmente, un termine sbagliato. Essi sono andati all'estero allo scopo di procacciarsi il denaro necessario al sostentamento della loro famiglia e poi ripatriare con un piccolo gruzzolo. Ritornano sempre, a volte dopo dieci, venti, o persino trent'anni se non addirittura in una bara.

Il fatto che *Stromboli* e *Vulcano* siano basati su una storia simile non significa nulla. Non esiste più un soggetto originale al mondo, e tutto dipende dal trattamento. Se il film di Rossellini è migliore del mio, be', che il migliore vinca. Ma le nostre due storie sono diverse quanto diverse sono la personalità di Rossellini e mia e la recitazione della Magnani e della Bergman. Ci fu un'epoca in cui Sarah Bernhardt interpretava *La signora delle camelie* in un teatro ed Eleonora Duse lo faceva in un altro. I patiti della prosa andavano a vedere entrambe non con l'intenzione di giudicare quale delle due fosse più brava ma solo per godere dei differenti stili e dei diversi modi di concepire l'interpretazione. **WILLIAM DIETERLE 2**

Non credo che Rossellini abbia davvero amato la Bergman e la Magnani. Da entrambe era indubbiamente sedotto. La prima perché rappresentava per lui l'America. Quando le inviò il famoso telegramma di stima non l'aveva mai vista, ma sapeva bene quanto fosse popolare. E anche Anna la conobbe nel periodo in cui era già famosa, molto più di lui. Roberto era un uomo fascinoso, un miscuglio tra il signore e l'avventuriero, con il dono di incantarti con le chiacchiere: poteva raccontare qualsiasi panzana e uno se la beveva... Appena De Sica sentì parlare della sua storia con la Bergman la soprannominò "la grande ignara" poiché conosceva bene questo lato di Roberto. E colpì nel segno: le aveva gonfiato la sua infanzia a Ladispoli, uno dei luoghi più squallidi del mondo, con tale fantasia che quando la condusse a

visitare il paese Amidei, che li accompagnava, la udì dire trasognata: "È proprio come me lo hai descritto!". Che la Magnani detestasse la Bergman è fuori discussione, Anna non era una col perdonò facile in special modo nelle questioni di cuore. Appena apprese del tradimento ruppe ogni rapporto con Roberto, che pure adorava. Una riappacificazione fu tentata quando lui sposò Sonali ma non funzionò, però non aveva smesso di volergli bene e lo volle accanto quando, divorziata dal cancro, si sentiva prossima alla fine. E lui non si mosse dal suo capezzale, la morte cancellò ogni rancore. **SUSO CECCHI D'AMICO**