

Il maestro di Vigevano al cinema

Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri

Claudio Panella

A complemento di questo dossier dedicato all'opera di Lucio Mastronardi, si vuole qui rievocare anche la trasposizione cinematografica di quello che è a tutt'oggi il suo romanzo più noto, *Il maestro di Vigevano*, firmata dal regista Elio Petri nel 1963.

Per il trentaquattrenne Petri, si trattava del terzo lungometraggio dopo due opere, *L'assassino* (1961) e *I giorni contati* (1962), all'apparenza piuttosto diverse ma in cui già, come scrisse un recensore autorevole quale Vittorio Spinazzola a proposito della prima, si proponeva «una nuova, intelligente variazione su un tema caratteristico del nostro cinema più recente, il quale ci ha fornito un'ampia galleria di ritratti del piccolo borghese italiano d'oggi, [...] incapace di grandi sentimenti, [...] invischiato nella piccola routine di tutti i giorni».¹ Petri stesso, raccontandosi a Massimo D'Avack poco dopo l'uscita del film, affermò: «fu De Laurentiis a rivolgersi al romanzo di Mastronardi ed a propormi una sua riduzione cinematografica. Io accettai, ritenendo il testo di Mastronardi abbastanza aperto ad una interpretazione cinematografica, sia per la sua struttura, sia per il suo linguaggio. Mi pareva, poi, che il romanzo avesse diverse cose in

¹ V. Spinazzola, «*L'assassino*» di Elio Petri, in «Nuova generazione», 18, 14 maggio 1961, p. 15. Cfr. alle pp. 5-7 dello stesso numero del «settimanale dei giovani comunisti» diretto da Luciana Castellina un'inchiesta sulle operaie del milanese con un approfondimento proprio sull'industria calzaturiera a Vigevano.

comune con il mio secondo film, dal punto di vista del contenuto».² Dal canto suo Mastronardi, intervistato all'avvio delle riprese a Vigevano, raccontò che nelle vorticose giornate trascorse a Roma in occasione della finale del Premio Strega 1962 – a cui concorreva con il romanzo, difeso da Montale e Calvino – approvò insieme al suo editore la cessione dei diritti cinematografici a Dino De Laurentiis. In quel periodo incontrò anche Alberto Sordi, ben prima che questi risultasse scritturato per la parte, presentatogli da Luciano Bianciardi. «Quanto poi a Elio Petri», aggiunse nella stessa intervista, «la mia fiducia data fin da quando ebbi modo di vedere le sue precedenti prove registiche, *L'assassino* e *I giorni contati*, film che mi sono parsi tra i migliori della recente produzione cinematografica italiana».³

A dispetto di tali dichiarazioni che potrebbero suonare un po' di circostanza, e delle non poche traversie che la lavorazione della pellicola dovette affrontare e che si riepilogano di seguito, la relazione tra Mastronardi e Petri si è prolungata ben oltre quella produzione e l'accoglienza non unanimemente entusiasta che venne riservata al film finito. I due proseguirono a scriversi per diversi anni e in coda a questo breve testo si riproducono i brani ritrovati finora del loro carteggio epistolare.

I. L'avventurosa storia cinematografica del *Maestro*

Dato il buon successo di vendite dei primi due romanzi di Mastronardi, non può sorprendere l'attenzione che essi suscitano presto nel mondo del cinema. *Il calzolaio di Vigevano* aveva inizialmente interessato il regista Angelo d'Alessandro, che nell'autunno del 1962 fece persino dei sopralluoghi con Fabio Carpi nella cittadina lombarda senza però portare a compimento il progetto. Solo nel 1973 viene realizzato uno sceneggiato televisivo per la regia di Edmo Fenoglio con Nanni Svampa a interpretare Sala. Nella primavera del 1962, Michelangelo Antonioni aveva invece scritto all'autore di non faticare a immaginare un film tratto dal *Maestro*: «Posso dirle che è una lettura che mi appassiona. Da anni non leggevo un romanzo italiano così sincero, così vivo e violento, scritto in una lingua che non è soltanto un mezzo d'espressione ma la sostanza

² E. Petri in M. D'Avack, *Cinema e letteratura*, Roma, Canesi, 1964, p. 85.

³ L. Mastronardi in S. Borelli, *A Vigevano si attende il maestro "numero due"*, in «l'Unità», 14 settembre 1963, p. 7.

stessa del libro».⁴ Anche in questo caso, il trasporto di Antonioni non avrà un seguito.

Quando Dino De Laurentiis acquisisce i diritti del romanzo, non affida però subito il compito di farlo diventare un film a Petri e Sordi, a cui aveva pensato per un altro progetto. L'intricata vicenda può essere ricostruita facendo riferimento in particolare a due insiemi di fonti: le testimonianze dei diretti interessati raccolte da Franca Faldini e Goffredo Fofi nel secondo volume della loro celebre antologia *L'avventurosa storia del cinema italiano* e le carte conservate nel Fondo Elio Petri, depositato dalla vedova del regista presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino,⁵ e relative alla preparazione del film, quali una versione semi-definitiva della sceneggiatura – che meriterebbe un più attento esame di raffronto con il romanzo, da un lato, e con il film finito, dall'altro – e alcune lettere tra Petri, il produttore e la coppia d'oro di sceneggiatori della commedia all'italiana Age (Agenore Incrocci) e (Furio) Scarpelli.

Dalle interviste curate da Faldini e Fofi emerge chiaramente come Petri e Sordi ebbero l'incarico di lavorare a *Il maestro* soltanto dopo che il vulcanico produttore dalle ambizioni internazionali aveva rifiutato per i troppi elementi di satira politica e perché «non si ride mai!»⁶ il copione (da lui commissionato sempre ad Age e Scarpelli) da

⁴ M. Antonioni, lettera a L. Mastronardi di maggio 1962, Archivio storico della casa editrice Einaudi, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, fasc. Lucio Mastronardi. Alla Einaudi e forse a Calvino si deve verosimilmente la messa in contatto di scrittore e regista. Una foto apparsa su «l'Unità» del 27 giugno 1962 testimonia anche un incontro tra Antonioni e Mastronardi alla Libreria Einaudi di Roma nei giorni precedenti la finale dello Strega poi vinto da Mario Tobino. Nelle collezioni del Museo Michelangelo Antonioni di Ferrara si trova anche la copia del *Maestro di Vigevano* letta dal regista.

⁵ Cfr. C. Ceresa, *L'archivio di Elio Petri al Museo Nazionale del Cinema di Torino*, in *Elio Petri, uomo di cinema. Impegno, spettacolo, industria culturale*, a cura di G. Rigola, Roma, Bonanno, 2015, pp. 229-233. In questo volume fanno uso dei documenti del Fondo Petri relativi a *Il maestro* anche A. Minuz, *Elio Petri, il cinema di sinistra e l'industria culturale: «Il maestro di Vigevano» e «La decima vittima»*, ivi, pp. 101-116, e D. Toschi, *«Il maestro di Vigevano»*, in *bilico tra comico e grottesco*, ivi, pp. 161-168.

⁶ Cfr. *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, a cura di F. Faldini e G. Fofi, Milano, Feltrinelli 1981, p. 146, dov'è riportata una testimonianza di Age secondo cui De Laurentiis dichiarò: «Voi questo film ve lo andate a far finanziare da Palmiro Togliatti!». Quindi aggiunse: «Oltretutto non si ride mai!».

cui sarebbe poi nato *I mostri* (1963) di Dino Risi e che avrebbe invece dovuto dirigere Petri con protagonista Sordi. Come ha dichiarato lo stesso Risi: «*I mostri* lo doveva fare Petri, e io dovevo fare *Il maestro di Vigevano*. Il libro di Mastronardi era molto bello, ma molto difficile da tradurre in film, e a un certo punto non mi piaceva più». ⁷ I due sceneggiatori passarono quindi quanto avevano scritto per *I mostri* a Mario Cecchi Gori, che produsse il film ingaggiando la coppia Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman che questi aveva sotto contratto; mentre, inizialmente, la prima scelta per la pellicola ispirata a *Il maestro* era stata proprio quella di Tognazzi, nato a Cremona e quindi lombardo come anche il milanese Risi. La parola al Mombelli mancato:

Io dovevo fare *Il maestro di Vigevano*, che essendo un romanzo scritto da uno proprio di Vigevano, quel povero e anche talentoso Mastronardi, il Ligabue degli scrittori, mi interessava moltissimo. Entravo nella mia Valle Padana, ero nel mio ambiente. L'avevo accettato subito sulla scorta del romanzo. Senonché un giorno arrivano Risi e Maccari e mi dicono: «Il film non ci viene fuori». Contemporaneamente mi portano questi sketch dei *Mostri* ma al momento mi arrabbio, perché il ruolo del maestro mi piaceva ed ero protagonista. ⁸

Furono quindi, da un lato, la disputa tra gli sceneggiatori e De Laurentiis che bloccò il primo progetto dei *Mostri* e, dall'altro, l'esigenza di onorare il contratto di esclusiva stipulato da quest'ultimo con Sordi a portare a Vigevano un autore e un attore entrambi romani, anche se con visioni politiche e artistiche diverse e per certi aspetti contrastanti, come ha ben riassunto lo sceneggiatore Age:

Il maestro di Vigevano fu un infelice incontro tra la personalità di Sordi e quella di Petri e forse con il libro stesso. [...] Noi consideriamo *Il maestro di Vigevano* tra i nostri film sbagliati e indubbiamente anche noi abbiamo la nostra parte di colpe. Del resto se uno pensa a Mastronardi – e noi, proprio in quella occasione, un paio di volte ci siamo stati assieme – sente che quel personaggio è Mastronardi stesso e che Mastronardi non

⁷ D. Risi, *ibidem*.

⁸ U. Tognazzi, *ibidem*.

avrebbe proprio potuto essere Sordi, era sbagliato farlo fare a lui, probabilmente Tognazzi sarebbe stato meglio.⁹

Non resta che riportare almeno due brevi dichiarazioni di Petri e Sordi. Il regista, a esperienza oramai conclusa, ha definito l'attore «maniaco negativamente, come personaggio [...] un nichilista, di destra [...] il tipico piccolo-borghese», aggiungendo: «All'epoca in cui lo diressi nel *Maestro di Vigevano* con lui bisognava essere duri, anche perché non era il suo ruolo, lì ci voleva un Fo, per esempio, e Sordi tendeva a prendere la mano».¹⁰ Sordi, invece, ha lamentato proprio la scarsa libertà di cui godette sul set: «Per Petri il romanzo di Mastronardi era una cosa intoccabile, un classico, Dante Alighieri... Invece sono convinto che lo stesso Mastronardi avrebbe volentieri collaborato a modificare, ad aggiornare questa storia scritta con un po' di rabbia, di esaltazione. Lo dicevo a Petri, gli dicevo che per me quello del maestro doveva essere un personaggio più realistico, alle prese coi problemi quotidiani».¹¹

Dai documenti fin qui citati e da tutti quelli che è stato possibile consultare, nulla lascia pensare che lo scrittore sia stato coinvolto nel trattamento del romanzo: per non dire di Hollywood, è radicata fin dagli albori del muto italiano l'abitudine dei produttori di chiedere agli scrittori soltanto un soggetto e la firma. Lo testimoniano bene le relazioni con l'industria cinematografica di autori quali Pirandello o Verga, che nel 1912 scriveva: «l'opera di sceneggiatura spetta alla casa, non solo, ma la casa la imposta e sposta, e a nulla servirebbe la vostra o la mia fatica».¹² Nel caso del *Maestro*, De Laurentiis pretese esplicitamente che neppure Petri mettesse le mani nella sceneggiatura, come scrisse al regista e ad Age e Scarpelli il 17 maggio 1963 esprimendo «meraviglia» per aver ricevuto una loro lettera «firmata quale coautore dal Sig. Elio Petri, in quanto lo incarico dell'adattamento cinematografico del libro stesso è stato dato, come

⁹ Age, *ivi*, p. 147.

¹⁰ E. Petri, *ivi*, p. 148.

¹¹ A. Sordi, *ivi*, p. 147.

¹² G. Verga, lettera a F.G.A. Castellazzi di Sordevolo, detta Dina, del 24 marzo 1912, in I. Fabri, C. Simonigh, L. Termine, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Torino, Testo&Immagine, 1998, p. 19.

da contratto, esclusivamente a Voi: Signor Agenore Incrocci e Furio Scarpelli».¹³

Un altro motivo di attrito tra il produttore e Petri si deve al fatto che in quello stesso anno il regista lavorò ai film realizzati collettivamente *Nudi per vivere* (1963), con lo pseudonimo di Elio Montesti, e *Alta infedeltà* (1964), nel cui episodio *Peccato nel pomeriggio* si può trovare qualche eco della scena dell'adulterio in motel del *Maestro* e che fu scritto dai medesimi Age e Scarpelli. L'intrecciarsi tra i due progetti costò al regista una lettera infuriata di De Laurentiis, che il 22 luglio 1963 apprendeva «sbalordito»¹⁴ della sua firma per la realizzazione del cortometraggio. In cui, peraltro, figura anche l'un tempo giovane diva del chapliniano *Luci della ribalta* (1952) Claire Bloom, scritturata quale interprete del personaggio di Ada nel *Maestro* e che – in una stagione di vivacità produttiva che oggi appare molto lontana – approfittò della sua presenza in Italia per accettare anche quell'altra parte.

Alle tensioni tra produttore e regista, e tra regista e protagonista, bisogna aggiungere ulteriori elementi che turbarono la lavorazione. Da un lato, Mastronardi fu colpito dalla morte del padre avvenuta a ridosso dello sbarco a Vigevano della troupe romana. Visitando il set, lo scrittore cercò comunque di distrarsi¹⁵ prima di subire una serie di attacchi a mezzo stampa¹⁶ da parte di insegnanti sdegnati per la pubblicità (a loro dire funesta) che il film stava facendo al libro e patire infine il trasferimento ad Abbiategrasso come bibliotecario impostogli dal provveditore in virtù di una sua prerogativa stabilita da una normativa risalente al fascismo. Dall'altro, a confermare l'ostilità di alcuni ambienti locali, ci fu l'opposizione del medesimo provveditore

¹³ D. De Laurentiis, lettera a F. Scarpelli, A. Incrocci, E. Petri, del 17 maggio 1963, in Fondo Elio Petri, Archivio Museo Nazionale del Cinema di Torino (AMNCT).

¹⁴ D. De Laurentiis, lettera a E. Petri, 22 luglio 1963, *ibidem*.

¹⁵ Le visite al set impressionarono molto scrittore, come si legge in alcune sue lettere a Calvino (Archivio storico della casa editrice Einaudi, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, fasc. Italo Calvino) come quella del 5 ottobre 1963: «Qui stanno accadendo cose pazzesche per il film. Cose allucinanti. Ogni giorno ne capita una nuova. Sarà roba buona per racconti».

¹⁶ Cfr. in particolare la protesta collettiva di un gruppo di maestri milanesi pubblicata dal «Corriere della Sera» il 21 settembre 1963 e quella dei colleghi di Vigevano apparsa sul settimanale cattolico «L'Araldo Lomellino» il 26 settembre ora in *Mastronardi e il suo mondo*, a cura di P. Pallavicini, A. Ramazzina, Milano, Otto/Novecento, 1999, pp. 92-94.

al concedere i permessi per girare nelle scuole della città.¹⁷ Tale rifiuto costrinse la produzione a realizzare a Cinecittà alcune delle scene in classe del maestro Sordi/Mombelli con gli interpreti bambini selezionati in Lombardia e richiamati nella capitale, con tanto di genitori al seguito, a spese di De Laurentiis.

In questo clima, all'arrivo a Roma delle prime sequenze girate in Lombardia che De Laurentiis volle subito vedere, si risveglia la sua preoccupazione già espressa nel rifiutare il copione dei *Mostri*, ben riassunta in un telegramma spedito a Petri il 4 ottobre 1963: «Ho visto materiale della piazza va bene ma non fa ridere / Ricordati che dove possibile dobbiamo assolutamente far ridere».¹⁸ Raccomandazione ribadita, con tono appena diverso, da Age e Scarpelli in una loro lettera inviata l'8 ottobre al regista sul set: «Siate comici. Fate bene».¹⁹

II. La ricezione contrastata del film

Malgrado tutte le difficoltà su riassunte, il film arriva infine nelle sale già per il Natale di quell'anno ottenendo un successo lievemente maggiore ai botteghini²⁰ di un'altra pellicola interpretata da Sordi, *Il boom* (1963) di Vittorio De Sica, distribuita in precedenza. Poche settimane dopo l'Einaudi lancia *Il meridionale di Vigevano*, la cui prima edizione ha per finito di stampare la data del 3 gennaio 1964.

Se è comune a diversi autori, per citare un verso del poeta tedesco Hans Arnfrid Astel l'accorgersi che «ciò contro cui scrivo non sa leggere», e se è vero che molti colleghi di Mastronardi a Vigevano lessero il suo romanzo come un'offesa alla classe insegnante, capitò

¹⁷ Cfr. anche, per i luoghi in cui il film fu invece girato, *Le location esatte del «Maestro di Vigevano»*, in «il Davinotti», 1 settembre 2011, <https://www.davinotti.com/articoli/le-location-esatte-del-maestro-di-vigevano/403> (ultimo accesso: 12/11/2020).

¹⁸ D. De Laurentiis, lettera a E. Petri del 4 ottobre 1963, in Fondo Elio Petri, AMNCT. Cfr. il telegramma fotoriprodotta in *Lucidità inquieta. Il cinema di Elio Petri*, a cura di P. Pegoraro Petri in collaborazione con R. Basano, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2007, p. 19. Una settimana prima, il 26 settembre, un'altra raccomandata di De Laurentiis sgridava il regista per aver fatto stampare più di due volte una scena.

¹⁹ Age [Agenore Incrocci] & [Furio] Scarpelli, lettera a E. Petri dell'8 ottobre 1963, in Fondo Elio Petri, AMNCT.

²⁰ Secondo C. Bragaglia, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema, 1895-1990*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 241 i due film con Sordi occuparono il nono e l'ottavo posto nella classifica dei migliori incassi italiani dell'anno, con *Il maestro* a precedere *Il boom*.

senz'altro che chi non lo seppe o non lo volle leggere ebbe poi la possibilità di vedere il film e ciò aumentò l'ostilità di certi ambienti nei confronti dello scrittore. Già prima dell'uscita della pellicola, si faceva portavoce di tale indignazione Giovanni Guareschi che, non risparmiando critiche neppure al cattolico Sordi, «diffamatore vivente dell'italianotipo», difendeva l'onore della categoria dei maestri: «Rimaneva, fra le poche categorie d'italiani, vivi e morti, ancora da diffamare, quella dei maestri di scuola e De Laurentiis, raccattato nella immondizia letteraria che costituisce il fondamento dei *bestseller* dell'Italia di Moravia e Pasolini, un libercolo intitolato *Il maestro di Vigevano*, ha chiamato Alberto Sordi incaricandolo di fare, con la complicità di un certo Elio Petri, un film».²¹

Accanto a tali posizioni pregiudiziali, si contano alcune critiche secondo cui la coppia artistica Petri/Sordi è male assortita pur senza insistere troppo sulla romanità dell'attore, giustificata con la dichiarazione di Mombelli d'esser capitato a Vigevano per il servizio militare durante il quale conobbe Ada. La trasposizione del romanzo si meritò comunque anche riscontri positivi, tra cui quelli di due altri scrittori. Alberto Moravia loda il regista di «un film che è certamente uno dei suoi migliori, se non il migliore» per come sottolinea «il contrasto tra la dignità morale della professione di maestro e la volgarità del mestiere di scarparo»,²² spostando quindi l'oggetto della polemica dal mondo della scuola alla società che inseguiva il benessere con ogni mezzo, come aveva provato a chiarire il regista già prima di terminare il film: «Del romanzo di Mastronardi intendo portare sullo schermo non tanto l'aspetto riferentesi all'ambiente scolastico (che, mi pare, comunque, un elemento complementare della stesura del racconto), quanto piuttosto il clima greve del miracolo economico».²³ Ancor più entusiasta la recensione di Mario Soldati che giudica Sordi capace di arrivare «alla coscienza di se stesso e del proprio vuoto intimo», di dare «una verità corporea concreta, poetica a quel senso di vuoto», chiosando: «Sì, la *bêtise* del *Maestro* è la metafora dell'indifferenza freddezza stanchezza di tutta una classe.

²¹ G. Guareschi, *Il bel paese. Il Maestro di Vigevano*, in «Il Borghese», 3 ottobre 1963, poi in Id., *L'Italia sulla graticola*, Milano, Rizzoli, 2019, p. 147.

²² A. Moravia, *I contrattempi del dialetto*, in «L'Espresso», 29 dicembre 1963 poi in *Alberto Moravia. Cinema Italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di A. Pezzotta, A. Gilardelli, Milano, Bompiani, 2010, pp. 527-529.

²³ E. Petri in S. Borelli, *A Vigevano si attende il maestro "numero due"*, cit.

Che forse Georges Dandin è intelligente? Eppure è uno dei personaggi più comici e più umani di Molière. [...] Abbiamo detto Molière. Possiamo anche evocare Gogol' e Čechov. Non saprei lode più valida». ²⁴

Gogol' e Čechov erano proprio i riferimenti indicati, in una delle prime recensioni del romanzo, da Franco Antonicelli che sulle colonne della «Stampa» del 6 giugno 1962 insisteva sulla rappresentazione trasfigurata della realtà operata dal libro, sulla sua «deformazione grottesca», ²⁵ che viene in effetti ripresa e a tratti accentuata dal film grazie anche a un cast di comprimari indovinati in cui spiccano il «direttore dottore ispettore professor Pereghi» Vito De Taranto, il dolente collega precario Nanini interpretato da Guido Spadea e il malinconico figlio di Mombelli per cui fu scelto il vero nipote di Mastronardi, Tullio Scovazzi. A confermare che l'interesse per il film è vivo ancora oggi, nei mesi scorsi e nonostante l'emergenza sanitaria, la pellicola è stata distribuita digitalmente in Francia dalla Tamasa Distribution prima su alcune piattaforme e poi, alla fine di settembre, anche in alcune sale, in una versione restaurata in 4k per l'occasione.

III. Mastronardi e Petri, un'amicizia che va oltre *Il maestro*

Riassunte così sommariamente la storia produttiva e la ricezione contraddittoria del film, bisogna notare che le lettere tra Petri e

²⁴ M. Soldati, *Sordi e Petri*, in «L'Europeo», 19 gennaio 1964 poi in Id., *Da spettatore*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 42-43. Va ricordato che Soldati era anche regista di un altro film sceneggiato proprio da Age e Scarpelli e con un cameo di Sordi nella parte di un venditore ambulante: si tratta di *Policarpo, ufficiale di scrittura* (1959), ispirato al romanzo *La famiglia De' Tappetti* di Luigi Arnaldo Vassallo. La pellicola, presentata in concorso, e premiata, al Festival di Cannes, si apre con il protagonista impiegato modello (Renato Rascel) che mostra fiero la sua calligrafia con le «inanelate» alte «due corpi e mezzo» al capoufficio (Peppino De Filippo) da cui dipendono i suoi «scatti» di carriera, scena speculare al primo incontro tra il maestro Mombelli e il suo superiore che invece ne stigmatizza le «anellate». Nel seguito del film di Soldati, fa scandalo l'assunzione della figlia del protagonista come dattilografa in fabbrica, un'altra risonanza tra il romanzo di Vassallo, ambientato a inizio Novecento, e quello di Mastronardi che al mondo impiegatizio dedicherà poi parte del *Meridionale di Vigevano*.

²⁵ F. Antonicelli, *Il maestro "arrabbiato"*, in «La Stampa», 6 giugno 1962, p. 9. Alla «pena profonda e sincera» che l'illustre censore riscontrava nel romanzo si associava l'indovinata definizione di Mombelli «arrabbiato» con cui lo ascriveva al novero degli Angry Young Men anglosassoni allora in voga, pur con le dovute differenze.

Mastronardi a noi pervenute, perché conservate nel Fondo Elio Petri del Museo Nazionale del Cinema di Torino, sono successive all'uscita del film. A dispetto di tutto quanto si è detto, non stupisce che Mastronardi ricordi l'epoca delle riprese come «il più bel periodo forse della mia vita»²⁶ in una lettera autografa scritta, in risposta a un affettuoso messaggio di Petri, mentre trascorrevva in ospedale la convalescenza dopo il suo tentato suicidio del 1974. Vedere il proprio lavoro trasposto sul grande schermo, tra il buon successo del romanzo e il lancio del successivo, gli aveva dato grande soddisfazione. Tale carteggio attesta – pur nella sua sporadicità – una cordialità e una sintonia di fondo tra l'autore della trilogia di Vigevano, nelle cui pagine il cinema e i cinema compaiono spesso, e il regista di *La decima vittima* (1965), *A ciascuno il suo* (1967), tratto dal best-seller d'autore di Sciascia, *Un tranquillo posto di campagna* (1968), apprezzato da Mastronardi per il suo intraprendere «la strada vittoriniana, il mondo è nuovo e l'arte dev'essere nuova»²⁷ molto più del successo mondiale *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), cui seguirono *La classe operaia va in paradiso* (1971) e altri titoli significativi del cinema italiano degli anni Settanta.

Con l'auspicio che possano incoraggiare nuovi studi, riportiamo dunque di seguito nella loro integralità le sei lettere che Mastronardi e Petri si scambiarono tra il 1965 e il 1975, ringraziando Paola Pegoraro Petri, il direttore Domenico De Gaetano, Claudia Gianetto e Carla Ceresa del Museo Nazionale del Cinema per l'autorizzazione a riprodurre queste carte.

²⁶ L. Mastronardi, lettera a E. Petri di fine 1974 – inizi 1975, in Fondo Elio Petri, AMNCT. La lettera è riprodotta di seguito.

²⁷ L. Mastronardi, lettera a E. Petri del 18 marzo 1970, *ibidem*. La lettera è riprodotta di seguito.

Vigevano, 10 dicembre 1969

Caro Elio,

ho seguito sui giornali la lavorazione del tuo quarto film (e mezzo), "La decima vittima"; adesso sto seguendo le recensioni. Il film non l'ho ancora visto, ma mi riprometto di vederlo, quando sarà su a Milano. La critica, di questi tempi è particolarmente spietata con tutti i grandi: Fellini, lo stesso Visconti, l'anno scorso Antonioni, nel cinema; Moravia e adesso Calvino stanno sopportando una fucilazione continua. Il talento viene messo in dubbio da gente senza talento, con biliosità e livore del resto naturali. Tu sei, per ora, l'ultima di queste illustri vittime. Cerchiamo di essere chiari e spietati con noi stessi, cerchiamo insomma la complicità delle vittime, la nostra complicità. Tu, caro Elio, hai fatto due film meravigliosi; i giorni contati sono un capolavoro (l'ho rivisto in una retrospettiva) e, quello che più conta nell'arte, a distanza di tempo, emergono particolari, emergono momenti che alla prima lettura, presi dalla trama, sono passati inosservati. Il tuo nome è legato a questa validissima opera, il cui difetto è il titolo poco invitante. Perché quest'opera ti è riuscita in pieno? E' chiaro: nei Giorni contati c'è il senso della morte e quindi della vita. Ben pochi hanno questo senso naturalmente. Prendiamo Moravia e Pirandello. Moravia scrive molto meglio di Pirandello, ha una rappresentazione molto più concreta; dove Pirandello dice, e dice in fretta, Moravia rappresenta, pittura. Eppure Pirandello è scrittore superiore a Moravia, perché in lui questo senso di morte è sempre presente, e l'essenza stessa del suo mondo, mentre Moravia lo crea dall'esterno con incidenti d'auto, e morti e cadaveri. Senso della morte non è il morto. Svevo è scrittore più grande di Pirandello, appunto perché questo senso è più raffinato, spira fra le parole, e quindi ogni brano della Coscienza pur diventando, ti lascia alla fine come uno straccio; uguale sensazione che lascia i giorni contati. Tu sei, insomma, un ramo di quel filone che, cominciato con Falubert, passa attraverso Maupassant, Arriva a Pirandello, Svevo, Sartre, Camus, e ancora continua. Quando ci si allontana dalla nostra natura più intima, l'opera diventa posticcia, non vive di vita autonoma, ma per riflesso di abilità tecniche come è successo all'ultimo film di Visconti. Quando tu mi parlavi di film fantascientifico, io avevo un brutto presentimento: questo genere mi pareva estraneo alla tua esistenzialistica sensibilità. Noi che siamo giovani dobbiamo comprendere che ogni artista ha il suo spazio e quindi i suoi limiti; li ha Leopardi, che quando faceva il filosofo ripeteva monotamente vecchi luoghi comuni; e che non poteva, essendo poeta, essere nel contempo un filosofo. Li ha avuto Verga, che dopo Leopardi è il nostro scrittore

più grande, e che, fuori dalla sua realtà non ha potuto andare, pur essendo Giovanni Verga. E' dunque in questi limiti che si deve operare per creare opere valide (in questo momento parlo più a me che a te) e necessarie. Oggi è tempo di confusioni, di avanguardie, di prefabbricazioni industriali; è difficile, quasi impossibile, non cadere nel gioco. Si dovrebbe smettere come hanno fatto Rosellini nel tuo campo, e Vittorini nel mio. Ma anche questo è un errore. C'è ancora tanto da dire, tanto da rappresentare. In questi tempi di apparente silenzio, anch'io ho fatto i miei errori, ho gettato via buone idee in scialbi confusi racconti sull'Unità. Ma conservo ancora qualche ottima idea, sulla quale da tempo ci sto passivamente lavorando, cioè lavorando con la testa. Caro Elio, io al 16 di questo mese, la settimana prossima, sono a Roma per il Congresso del Psiup. Mi hanno invitato. So che anche tu hai simpatie per questo ribelle partito, me l'ha confermato Libertini. Ci possiamo vedere? Io ti telefonerò comunque. Per adesso ti faccio tanti auguri di buon lavoro, e di ottima salute, a te, e alla tua signora.

Lucio

Lettera di Lucio [Mastronardi] a Elio [Petri], Vigevano 10 dicembre 1965
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino

18 marzo 1970

Caro Elio, nel biglietto non ho potuto spiegarmi, ma, detto così, grosso modo, mi pare che nel Posto di campagna, tu passavi dalla geometria piana alla geometria solida, dunque nella complessità e nella struttura dei tempi e dei piani; questa strada è la stessa che ho preso io, e è una strada dura, spossante, impervia, ma necessaria, per costruire del nuovo; in quel film io ho visto che sei un artista complesso, che ti sei posto dei problemi tremendi, e mi rammarico di non averti spedito quella lettera che avevo scritto, e che adesso chissà dov'è andata finire; ma non te l'ho mandata anche perché io ero in alto mare, e le mie strutture non stavano in piedi, e ero anche mortificato per tante altre ragioni esterne; il film mi era piaciuto tanto proprio per i fermenti, per le ambizioni, per la ricerca, e mi ha addolorato che la critica l'abbia valutato con gli schemi vecchi, Io pensavo che tu procedessi su quella strada, che è la strada vittoriniana, il mondo è nuovo e l'arte deve essere nuova. Io vorrei, se non ti annoio, farti un discorso, su spazi e su tempi ma adesso sono preso; sto ultimando la stesura del romanzo, spero sia l'ultima stesura, e anche qui giochi di tempi e piani; come l'ho l'avrò consegnato, ti scriverò e tu potrai così giudicare se sono un amico o un velenoso serpe invidioso. A presto. Tuo



Lettera di Lucio [Mastronardi] a Elio [Petri], 18 marzo 1970
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino

L'ospite ingrato

Il maestro di Vigevano al cinema.
Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri

Claudio Panella

1970

Caro Lucio,

prima di tutto: al telefono io scherzavo (e non ho mai pensato a te se non come ad un amico); secondo, il Tranquillo posto pare anche a me più interessante e, quindi, la tua opinione mi ha fatto molto piacere.

Ma da che punto di vista il Tranquillo posto è più interessante dell'Indagine? Per i "fermenti", per la "ricerca", per il nuovo che menti, e fantasie, allenate ai fermenti, alla ricerca, al nuovo, hanno saputo - più che potuto - trovarci. Oltre tutto, dal punto di vista del contenuto, in quel film vi era un disegno autocritico che recava una traccia, sia pure controluce, di un'esperienza umana vera, e non hanno capito nemmeno quella.

Bene. Dopo il Tranquillo posto mi sono guardato attorno ed ho visto un cinema che nel migliore dei casi correva dietro ai fantasmi linguistici e autobiografici, da una posizione comoda, quella dell'industria, senza dunque alcun rischio politico; e in faccia ad esso, anzi sovrastante, una società tumultuante, fondata su un mondo vecchio e piena di grida isteriche. Così presi la decisione di fare un film politico - che è pur essa una strada vittoriniana - alla mia maniera (tu ricorderai il mio amore per il poliziesco): cioè decisi di correre dei rischi.

Vedi, a questo proposito, lo scrittore, nella ricerca, già assume il gran rischio del lungo silenzio, dell'oscurità, dell'isolamento. Nel grande passaggio della società, invece, chi fa il cinema dalla posizione del puro ricercatore diventa presto accademico: ed è subito festival. Per di più, il nostro dialogo linguistico con la storia, cioè con l'avvenire, è cortissimo, ha il fiato d'una stagione, mentre

voi cambiate proprio la struttura del parlare e del pensare. Le nostre sono novità ottiche che vengono immediatamente rubate dalla pubblicità, se avremo la fortuna di essere notati da qualcuno. La vostra ricerca, invece, opera sulla lingua, cioè sulla storia. Noi non riusciamo che ad operare sul costume: questa consapevolezza può anche portare alla disperazione, che sarà tuttavia una cinica disperazione da milionari.

Queste sono le ragioni, in poche parole, che mi hanno portato a fare l'Indagine, oltre ad una radicata insofferenza, di natura più esistenziale, per il modo in cui viviamo, e, quindi, ad una puerile volontà di fare qualcosa di "utile", col mio mestiere di fare film. *Così è nato un film "politico", ma sempre dell'industria.*

Una cosa è certa, caro Lucio, e credo che Vittorini, oggi, in questo momento preciso, sarebbe d'accordo con me: vecchio o nuovo che sia, il mondo deve essere cambiato. E' un desiderio che ci salva dalla pazzia.

L'ufficio di Leone Piccioni mi ha fatto avere una fotocopia del tuo testo, che io ho portato con me nel Veneto. Non appena lo avrò letto mi farò vivo, forse venendo a Milano.

Ti abbraccio. Tuo *Elio.*

Mezzane di Sotto (Verona), 25 Marzo 1970.

Lettera di Elio [Petri], 25 marzo 1970
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino

L'ospite ingrato

Il maestro di Vigevano al cinema.
Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri

Claudio Panella

Vigevano 6 agosto 1974

Elio carissimo,
allora lo giuravo: "Il eccezionale di Vigevano",
magari con il gam?
In Piensa ti senti la tua nostalgia.

Alfredo Mastronardi

Biglietto di Mastronardi a Elio [Petri], Vigevano 6 agosto 1974
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino

Roma, 17 Dic. 74.

Caro Lucio,
non ti sorprendere se ti scrivo: devo dirti due cose. Primo, che ti auguro di star bene, queste feste, con tua moglie, con i tuoi familiari, con gli amici. Secondo, che sono molte le persone che ti vogliono bene, che ti credono inso-
stitibile, che seguono con molto inquieto affetto le tue peripezie, le tue lotte, il tuo lavoro. Siamo in molti, caro Lucio, ad amare il tuo brusco modo di stare al mondo: questa lettera, infatti, potrebbe essere firmata da centinaia di persone. Devi tenerne conto, nei giorni che vengono. Devi accettare e sopportare il fatto di avere tanti amici.
Un abbraccio dal tuo Elio Petri.

Il mio nuovo indirizzo è: Lungotevere
dei Mellini, 17

Lettera di Elio Petri a Lucio [Mastronardi], Roma 17 dicembre 1974
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino

L'ospite ingrato

Il maestro di Vigevano al cinema.
Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri

Claudio Panella

Caro Elio

grazie per la tua bella cara lettera. L'ho ricevuta nell'ospedale e il giallo della carta e la tua scrittura rimbombano la cartella. Io mi sono spuntato e così ceppia e mi atteso per febbraio. Più che di meno io mi sento un Vecchio. Tu dici giusto una credenza due o due sopralire la grande vita del: l'impiegato stabile. E vede il tempo non è realmente. Ci sarebbe tanto da scrivere e non vedo a scrivere niente. Sono un soprassunto proprio in Kult i suoi. Conservo la lettera nella scatola delle fotografie del periodo del film: il più bel periodo forse della mia vita. E seguono un nuovo anno ricco di lettere o di nobili sponsor, e se capiti a Milano, da un colpo di telefono. (72869/0381) Polio finalmente converso con un altro di, come che con un capitolo di anni. Ricordo alla tua figura solo sereni. Buon lavoro

Fuo
Lucio Mastronardi

Lettera di Lucio Mastronardi a Elio [Petri], fine 1974 - inizi 1975
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino