

editoriale	Adriano Piccardi Author! Author!	03
primopiano	Fai bei sogni di Marco Bellocchio	04
	Anton Giulio Mancino La mamma morta	06
i film	Francesco Cattaneo <i>Knight of Cups</i> di Terrence Malick	13
	Fabrizio Liberti <i>La ragazza senza nome</i> di Jean-Pierre e Luc Dardenne	17
	Francesco Saverio Marzaduri <i>Enclave</i> di Goran Radovanović	20
	Tina Porcelli <i>Io, Daniel Blake</i> di Ken Loach	23
	Manuela Russo <i>Animali notturni</i> di Tom Ford	27
	Edoardo Zaccagnini, Roberto Lasagna, Alessandro Lanfranchi, Paola Brunetta, Simone Emiliani, Giacomo Calzoni, Giancarlo Mancini <i>7 minuti – Agnus Dei – La pelle dell'orso – Un mostro dalle mille teste – Sing Street – Piuma Doctor Strange – Saint Amour – Pastorale americana</i>	30
book	BOOK BREAK-UP - L'UOMO DEI 5 PALLONI	41
	Sinossi - Cast & Credits	42
	Roberto Chiesi / L'ossessione del vuoto	43
	Anton Giulio Mancino / Punto di rottura	45
	Gabriele Gimmelli / Break-Up, Slow Burn	48
	Il montaggio esistenziale / Intervista a Giancarlo Santi a cura di Anton Giulio Mancino	51
	Angelo Signorelli / Solo gli angeli hanno le ali	54
	Adriano Piccardi / Racconto (nero) di Natale	56
	Roberto Chiesi / Storia di un film "maledetto". Dal "massacro" al restauro	59
percorsi	Premio Adelio Ferrero	
	Edoardo Peretti Nuovi sentieri selvaggi. Gli eroi di una Nazione in convalescenza	62
	Arianna Pagliara Corn Island di George Ovashvili	71
	Mariangela Sansone Andrzej Zulawski. Degli abbracci, dei baci e degli sputi	72
	Rinaldo Vignati Marchesi, Fellini e il Cavaliere	78
festival	Claudia Bertolè Busan International Film Festival	83
	Valentina Alfonsi Festa del Cinema di Roma	85
	Fabrizio Liberti Toronto Film Festival	86
libri	a cura di Adriano Piccardi	88
le lune del cinema	a cura di Nuccio Lodato	90



**Marchesi,
Fellini
e il Cavaliere**

Marchesi, Fellini e il Cavaliere

di Rinaldo Vignati

Nei film scritti da Marcello Marchesi (1) è molto spesso presente un commendatore (o un cavaliere) il cui nome termina in "oni". Lo si trova in *La più bella coppia del mondo* (Gennaroni) (2), in *Biancaneve e i sette ladri* (Casertoni), *Il coraggio* (Paoloni), in *Buongiorno primo amore* e in *Valentina, una ragazza che ha fretta* (Nardoni), in *Milano miliardaria* (Pizzigoni). In *Era lui, sì, sì!* si chiama commendator Fernando, ma è conosciuto come Fernandone. In altri film, vi è una figura del tutto analoga che ha però nomi diversi (Botta in *Susanna tutta panna*, Tassinetti in *Io piaccio*, Albertini in *L'incantevole nemica*, e così via). Il più delle volte, questo commendatore/cavaliere è connotato in chiave negativa: particolarmente sgradevole per la sua prepotenza è il commendator Garlandi di *Arrivano i nostri* (quando dice che si è fatto da sé, Walter Chiari chiosa: «Come Frankenstein»). Qualche volta, la connotazione è, tutto sommato, positiva o affettuosa (è il caso di *Ore 9: lezione di chimica* o di *Era lui sì sì*), pur rimanendo personaggio costantemente caratterizzato dai tratti distintivi dell'ignoranza («lo ho fatto i milioni e a scuola non ci sono mai stato», dice il commendatore di *Lo sai che i papaveri*) e della convinzione che i soldi possano comprare tutto («Il latino a cosa serve? E l'aritmetica, a cosa serve? Se non si hanno i quattrini non c'è bisogno di fare i conti e se si hanno i quattrini si paga qualcuno che li faccia al posto nostro», dice il Campolmi di *Ore 9*).

Il fatto che questi personaggi avessero spesso un nome che termina in "oni" può portare alla memoria una figura evocata in *Ginger e Fred* (1985) di Fellini, il cavalier Fulvio Lombardoni. Com'è noto, tale personaggio – che si palesava solo indirettamente, attraverso gli spot pubblicitari dei suoi prodotti, che ne rivelavano la natura grossolana, volgare, materialista, non dissimile, dunque, dai caratteri dei citati commendatori – intendeva fare il verso a Berlusconi e alle sue televisioni. Ma – poiché Fellini e Marchesi provenivano entrambi dalla palestra del «Marc'Aurelio» e avevano condiviso anni

importanti della loro formazione, scambiando idee, storie, personaggi – si potrebbe anche pensare che Lombardoni provenga dalla stessa radice dei vari Paoloni o Gennaroni di Marchesi. Si potrebbe cioè pensare che, trovandosi di fronte alla figura reale di Berlusconi, in Fellini si siano accese associazioni di pensiero che affondavano le loro radici in quella lontana stagione. E che quindi, nell'immaginare questo personaggio evocato nel suo film, abbia attinto a un calderone disordinato di spunti elaborato molti anni prima nelle conversazioni e negli scambi di idee nella redazione del «Marc'Aurelio», di cui si era nutrito più volte lo stesso Marchesi nei suoi copioni.

Oppure si potrebbe anche ribaltare l'osservazione, sostenendo, con paradossale arbitrio storico, che Berlusconi sia l'inveramento dei vari Paoloni che popolavano i film di Marchesi. Anzi, che nei film di Marchesi il "problema" di Berlusconi sia sempre stato presente. Non ci si riferisce, è ovvio, alla conquista delle istituzioni politiche da parte del magnate dell'economia, ma piuttosto al più sottile insinuarsi delle lusinghe del denaro e del potere nella coscienza dell'individuo, alle trasformazioni sociali ed economiche dell'Italia che sono state precondizioni del suo successo e al richiamo che il benessere esercita sulle persone. Il problema – per dirla con una nota battuta (3) – non è «Berlusconi in sé, ma il Berlusconi in me». I commendatori dei film di Marchesi sono dunque moderni Mefistofele che tentano la coscienza dell'individuo, che mirano a comprarne l'anima col denaro (il rapporto "mefistofelico" tra il commendatore e il suo sottoposto si trova più volte: si vedano in particolare *Io piaccio* o *Era lui sì sì*) e col miraggio del benessere materiale. Si potrebbe perciò dire che Berlusconi/Lombardoni, con le sue tv private e con la sua pubblicità, sia la definitiva incarnazione di questa figura che Marchesi e gli sceneggiatori usciti dal «Marc'Aurelio» riconoscono fin dal primo dopoguerra, nei tratti sbrigativi e decisionisti dei primi "cumenda", dei quali sanno cogliere al medesimo tempo l'at-

(1) Sul lavoro per il cinema di Marchesi mi permetto di rinviare a Rinaldo Vignati, *Marcello Marchesi autore di sceneggiature*, in «L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», II, 2016, 2. Si veda inoltre il numero monografico di «Panta» intitolato *Agenda Marchesi*, Bompiani, Milano 2015, a cura di Mariarosa Bastianelli e Michele Sancisi.

(2) Nell'articolo sono citati i seguenti film scritti da Marchesi: *Ore 9: lezione di chimica* (1941) di Mario Mattoli, *Tutta la città canta* (1945) di Riccardo Freda, *Accidenti alla guerra!*... (1948) di Giorgio Simonelli, *Biancaneve e i sette ladri* (1949) di Giacomo Gentilomo, *Se io fossi deputato* (1949) di G. Simonelli, *L'imperatore di Capri* (1949) di Luigi Comencini, *I pompieri di Viggiù* (1949) di M. Mattoli, *Totò Tarzan* (1950) di M. Mattoli, *È arrivato il cavaliere!* (1950) di Mario Monicelli e Steno, *Totò cerca casa* (1950) di M. Monicelli e Steno, *I cadetti di Guascogna* (1950) di M.

Mattoli, *Bellezze in bicicletta* (1951) di Carlo Campogalliani, *La paura fa 90* (1951) di G. Simonelli, *Era lui, sì, sì* (1951) di Marino Girolami, Marcello Marchesi e Vittorio Metz, *Milano miliardaria* (1951) di M. Marchesi e V. Metz, *Arrivano i nostri* (1951) di M. Mattoli, *Lo sai che i papaveri* (1952) di V. Metz e M. Marchesi, *L'incantevole nemica* (1953) di Claudio Gora, *Io piaccio* (1955) di Giorgio Bianchi, *Il coraggio* (1955) di Domenico Paolella, *Noi siamo le colonne* (1956) di Luigi Filippo D'Amico, *Totò, Vittorio e la dottoressa* (1957) di Camillo Mastrocinque, *Susanna tutta panna* (1957) di Steno, *Buongiorno primo amore* (1957) di M. Girolami e Antonio Mompalao, *La più bella coppia del mondo* (1968) di C. Mastrocinque, *Valentina, una ragazza che ha fretta* (1977) di Vito Molinari.

(3) La frase, abitualmente attribuita a Giorgio Gaber, è in realtà del cantautore Gian Piero Alloisio.

trazione e la repulsione che suscitano. D'altra parte, nei confronti della pubblicità («Il commercio dell'anima» secondo uno dei suoi più riusciti calembour) Marchesi ha un atteggiamento duplice. Da un lato, vi lavora, riversandovi a piene mani la sua creatività, e vi attinge copiosamente nei suoi film. Dall'altro, la guarda con ironia e scetticismo, cogliendone, con distaccato "cinismo", gli aspetti "corruptivi". Secondo Gianni Turchetta, vi sarebbe in Marcello Marchesi una duplice natura: quella delle scritte "funzionali" (per il cinema e la televisione) e quella dei testi "autonomi", "letterari": questa seconda forma di scrittura «pare continuamente caratterizzarsi come una sorta di contropelo alle stesse attività del suo autore, che si dichiara qui finalmente impegnato nella ricerca senza infingimenti della verità, nella negazione di qualsiasi forma di ipocrisia, e conseguentemente nella critica senza mezzi termini dell'universo spettacolar-televisivo e pubblicitario» (4). Osservazione acuta e molto utile per penetrare nella vasta produzione marchesiana, ma forse la

(4) Gianni Turchetta, *Introduzione*, in *Marcello Marchesi, Il dottor Divago*, Bompiani, Milano 2013, pagg. 13-26, pag. 16.

(5) Marchesi coglie la pervasività della pubblicità mostrandoci, ad esempio, come possa entrare in uno spettacolo teatrale (*Susanna tutta panna*) o in un film (*Se io fossi deputato*) per alterarli o condizionarli.

un'eco del dilemma – *essere o benessere?* – che ha dato il titolo a un suo libretto.

Ma, tornando a Fellini, il parallelo tra il suo Lombardoni e i vari Paoloni di Marchesi può portare a chiedersi se nei film del regista riminese e in quelli scritti da Marchesi non si possano trovare altre possibili somiglianze. Il paragone potrebbe far storcere il naso a qualcuno – Fellini appartiene all'Arte con la A maiuscola, Marchesi scrive farsacce buttate giù alla svelta con l'obiettivo di far cassa al botteghino – ma non è certo privo di fondamento: i due provengono dalla medesima esperienza (al «Marc'Aurelio»). È dunque più che possibile che idee condivise – discusse in redazione o in una conversazione in trattoria – siano andate a formare un *humus* condiviso, un repertorio di spunti al quale hanno poi attinto sia uno sia l'altro, che li hanno rifiniti e ridefiniti secondo il proprio gusto personale e secondo le possibilità e i vincoli che i diversi contesti produttivi in cui hanno operato ponevano a ciascuno. Si tratta di rilevare delle assonanze – che non implicano alcuna influenza diretta, ma piuttosto possono essere indicativi del fatto che Marchesi e Fellini hanno, per periodi importanti della loro formazione, respirato



Era lui, sì, sì!

la stessa aria, condiviso esperienze (negli anni della guerra, i due si incrociano anche alla radio) che hanno poi rimasticato nella loro assidua frequentazione, facendo girare idee la cui paternità, alla fine, non si sa più di chi sia. È lo stesso Fellini, d'altra parte, a riconoscere che «nei miei film vi sono continuamente situazioni che sono ricollegate alla mia gloriosa origine di fumettaro, di disegnatore di strip e di cartoon del Marc'Aurelio» (6).

Per esempio, il carattere funebre della festa di *La dolce vita* (1960) in cui, coi candelabri, si va alla ricerca di fantasmi nella villa, alla ricerca di qualche assonanza con l'arredamento funebre della villa della baronessa von Krapfen di *L'imperatore di Capri*, dove Totò viene invitato? Pur così diverse per tono e qualità cinematografica, non potrebbero entrambe rifarsi a qualche conoscenza comune, a qualche aneddoto sentito da entrambi chissà quando, anni prima? La domanda è forse meno eccentrica di quanto possa apparire, se si pensa che una delle più celebri scene della filmografia felliniana, quella di Alberto Sordi che, in *I vitelloni* (1953), si rivolge agli operai urlando «Lavoratori... toh» mentre esegue il gesto dell'ombrello, ricalcherebbe – come racconta lo stesso Marchesi (7) – un fatto reale accaduto a Vittorio Metz: «Questa gag del film di Fellini è diventata famosa ma pochi sanno che essa fu tratta da un autentico scherzo fatto da Metz mentre seguiva il Giro d'Italia come giornalista e che ebbe gli stessi sviluppi, più qualche pugno». Marchesi e Metz, a

(6) Federico Fellini, cit. in Vittorio Metz, *A tutto Metz*, SugarCo, Milano 1985, pag. 305. Ettore Scola sembra esprimere questo stesso concetto quando, in *Che strano chiamarsi Federico* (2014), fa sorgere le immagini di *Amarcord* da alcune situazioni vissute nella redazione del giornale umoristico. Angelo Olivieri, *L'imperatore in platea*, Dedalo, Bari 1986, offre una minuziosa casistica di parallelismi tra situazioni dei film di Fellini e vignette felliniane per il giornale umoristico. Sulla continuità tra l'esperienza al «Marc'Aurelio» e la successiva produzione cinematografica di Fellini si vedano anche: Claudio Carabba, *Il sorriso di Fellini*, in Federico Fellini, *Racconti umoristici*, Einaudi, Torino 2004, pagg. V-XXVII, in particolare pagg. XX-XXI, e Françoise Piéri, *Aux sources d'Amarcord: les récits felliniens du Marc'Aurelio*, in «Études cinématographiques» n. 127-130, 1981, pagg. 19-36. Per alcuni critici (Franco Pecori, *Fellini*, La Nuova Italia, Firenze 1974, Paolo Bertetto, *Il più brutto del mondo*, Bompiani, Milano 1982) l'individuazione di una continuità tra queste due esperienze rappresenta una debolezza del cinema di Fellini, il suo carattere provinciale.

(7) Marcello Marchesi e Gustavo Palazzo, *Scherzi a parte*, SugarCo, Milano 1975, pag. 154.

loro volta, scrivono una gag simile quando in *Totò, Vittorio e la dottoressa*, il personaggio di De Sica, al comizio del partito avversario, insulta i contadini solo dopo essersi assicurato che la macchina possa partire rapidamente.

Ecosì, se è certamente vero che lo spunto per *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962) viene dalle disavventure patite da *La dolce vita*, è altrettanto vero che nei film scritti da Marchesi censori e custodi della morale sono forse le figure più ricorrenti e che la loro ridicolizzazione è costante. Lo è fin da *Ore 9: lezione di chimica* dove la direttrice del collegio, e soprattutto la sua assistente (la signorina Mattei, interpretata da Ada Dondini), agiscono come severe custodi della morale, rivendicando il diritto di frugare nei pensieri delle allieve (sequestrano i loro diari), per difenderle dai loro possibili errori («La nostra missione è impedire che ragazze inesperte commettano errori»). In *I pompieri di Viggiù* una delle scenette più divertenti è quella in cui l'agente Nino Taranto vuol fare contravvenzione alle ba-

gnanti troppo discinte. In *Era lui si* troviamo un agente (interpretato da Guglielmo Inglese, caratterista dal buffissimo accento pugliese) che eleva una contravvenzione per oltraggio al pudore a Walter Chiari e Isa Barzizza, i quali, sulla panchina del parco, stanno per baciarsi: poiché, però, la contravvenzione è stata compilata prima che i due compissero realmente l'atto è l'agente stesso a spingerli a baciarsi (minacciandoli altrimenti di multarli per resistenza alla forza pubblica). In *L'imperatore di Capri* i desideri di Totò si contrappongono ai personaggi bigotti del cognato e della suocera e all'apocalittico predicatore che si crede il profeta Geremia e che stigmatizza il decadimento dei tempi correnti. In *Totò Tarzan* c'è un gruppo di dame che difendono la morale (8). Viene perciò da ipotizzare che nel momento in cui Fellini patisce gli attacchi sulla moralità di *La dolce vita* in lui si illumina un "magazzino" di idee a cui anche Marchesi aveva contribuito e dal quale lo stesso Marchesi aveva più volte attinto, allo stesso modo in cui, quando si trova di fronte all'astro nascente di Berlusconi, può aver pensato a tutti i commendatoroni che avevano già popolato i copioni di Marchesi.

Continuiamo? Anche tra le sceneggiature di Marchesi scopriamo una "città delle donne": è quella in cui finisce Nino Taranto

in *Accidenti alla guerra!...*, quando, sostituitosi a un ufficiale tedesco, viene portato in un istituto di "eugenica" dove è circondato da bellissime donne con le quali ha il compito di procreare perfetti esemplari di razza ariana. Il paragone tra questo filmetto e *La città delle donne* di Fellini è azzardato e tirato per i capelli? Forse. Certo tra i due film, sono cambiati i tempi: nella città delle donne di Snaporaz il femminismo pone la figura maschile in una ben diversa posizione rispetto a quella in cui si trovava Nino Taranto, ma è lo stesso Fellini a sottolineare questo cambiamento di tempi, quando Snaporaz, parlando con la ragazza che è figlia e nipote di due soubrette del varietà, si lascia prendere dalla nostalgia («Il duo Smash, che bei tempi... E adesso tu sei femminista?»). Quando Marchesi immaginava la sua città delle donne erano, per l'appunto, i tempi del duo Smash: le differenze – potremmo dire – nascono da questa sfasatura temporale. E poi, anche nel copione di Marchesi (e Monicelli, Pisani e Metz), come in *La città delle donne* (1980) e in altri film di Fellini (*Le tentazioni del dottor Antonio*, *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), in mezzo a donne dalla figura leggiadra, c'è un donnone di dimensioni gigantesche in grado di prendere in braccio gli uomini e di scuoterli a suo piacimento: un donnone a cui si attagliano alla perfezione le parole con cui Snaporaz descrive, sognante, l'infermiera delle terme («Ma ci pensate? Una moglie così, che alla sera vi porta a letto in braccio... era tedesca»).

Questi collegamenti non sono certo affermazioni empiricamente verificabili. Sono associazioni di pensiero (9), indimostrabili suggestioni cinefile. A conferire ad esse una maggiore sostanza è però la considerazione che negli anni in cui si formano i talenti e le personalità di Marchesi e di Fellini vi è una dimensione "collettiva" della creatività molto più forte che in qualsiasi periodo successivo (oggi appare una situazione quasi inimmaginabile). Le redazioni di alcune riviste (come, appunto, il «Marc'Aurelio»), le case di alcuni cineasti, magari qualche trattoria romana, sono poli d'attrazione dove sceneggiatori e registi si incontrano quasi quotidianamente e si scambiano e confrontano idee, spunti, storie e aneddoti veri e inventati (10).

L'Imperatore di Capri



(8) Il motivo della morale e della sua difesa torna in altri film. In *Tutta la città canta* Nino Taranto lavora presso l'«Istituto di severità e cultura», dove la geografia è insegnata con un metodo così severo che persino le carte geografiche non sono colorate ma sono in grigio. Nell'istituto arriva poi l'ispettore generale Gingirelli, ancor più severo fustigatore di costumi. In *È arrivato il cavaliere!*, durante la visita del ministro, uno zelante funzionario osserva che «abbiamo moralizzato anche le statue» (le vediamo infatti col seno coperto) – frase che può, di converso, far pensare alla scena di *Amarcord* (1973) in cui il gruppo di liceali guarda con desiderio una statua raffigurante un corpo nudo. In *Totò cerca casa* il motivo del nudo e della morale compare più volte (la figlia parla col fidanzato stando dietro un separé su cui è disegnato il corpo di una donna nuda, eccetera). In *Valentina, una ragazza che ha fretta* ci sono discussioni sulla censura, sui décolleté, le gambe e gli ombelichi da coprire.

(9) Forse si potrebbe continuare ricordando, ad esempio, l'importanza che per entrambi ha avuto il mondo del varietà. L'esordio di Fellini alla regia avviene con *Luci del varietà* (1950) e in vari altri suoi film compare questo mondo. A sua volta, Marchesi ha scritto non solo vari film che adottavano il *format* del film-rivista ma ha anche rappresentato in più di un'occasione il "dietro le quinte" dello spettacolo di rivista, mostrando le difficoltà e gli stenti degli artisti, spesso in balia di impresari imbroglioni e di pubblici "cattivi" (*Bellezze in bicicletta*, *La paura fa 90*, *I cadetti di Guascogna*, *Noi siamo le colonne*, *Tutta la città canta*). Oppure, ancora, il fascino ingannevole dei divi ispira a Fellini *Lo sceicco bianco* (1952) e ai gruppi di sceneggiatori a cui partecipa Marchesi certe gag de *I cadetti di Guascogna* (Virgilio Riento che adora Anna Magnani e si lascia sedurre da un Riccardo Billi che la imita *en travesti*) o di *Era lui si si* (in cui Carlo Campanini in sogno sposa Silvana Pampanini). Il personaggio di Totò Mignone in *Ginger e Fred* appare come un omaggio al ruolo dello stesso interprete in *I pompieri di Viggiù*.

(10) Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002, cap. 2.