

Furio Scarpelli, Mario Monicelli
Giacomo Scarpelli

Storia meravigliosa di Niccolò Paganini

Un progetto per un film non fatto

a cura di

Giacomo Scarpelli

prefazione di

Francesca Archibugi

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2016

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674385-5

Introduzione

Giacomo Scarpelli

Furio e Mario all'Osteria del Gambero Rosso

Sarà bene chiarire subito, se ce ne fosse bisogno, che *Storia meravigliosa di Niccolò Paganini* non è il testo per un biopic. Piuttosto trova la sua fonte d'ispirazione dalle parti di certi racconti fantastici di E.T.A. Hoffmann, del *Peter Schlemil* di Chamisso, della *Pelle di zigrino* di Balzac e, se proprio non si potesse fare a meno di un riferimento cinematografico, dello *Studiante di Praga* (1926). Il tutto con tono parodistico e, naturalmente, all'italiana, come è italiano l'altro inarriabile modello, *Pinocchio*. Una commedia storico-fantastica all'italiana, dunque? Conveniamo che la definizione apparirebbe eccessiva. Diciamo che questo *Niccolò Paganini* è una storia vecchia e nuova, che si porta dietro la drammaticità esistenziale e la comicità aguzza del cinema di cui sono stati maestri Furio Scarpelli e Mario Monicelli (che avrebbe dovuto realizzarne il film). Una storia alla cui stesura il sottoscritto ebbe la fortuna di collaborare e della quale, per darne un'idea appropriata, forse la cosa più semplice è raccontarla in poche righe.

Inizio dell'Ottocento, Livorno, notte di tempesta. Un giovanottello povero in canna e però di grande talento musicale, Niccolò, affamato e disperato, avventatamen-

te accetta la cena che gli offre un enigmatico messere dagli occhiali turchini, in un'osteria dall'aura collodiana. Altrettanto incautamente Niccolò accetta dal suo benefattore il dono di un violino, che oltre a possedere portentose qualità sonore custodisce segreti attributi magici. Da quell'istante la vita miseranda e anonima di Niccolò si aprirà al successo, ed egli eccellerà come il più grande strumentista di tutti i tempi. Tra un trionfo artistico e l'altro, una conquista galante e l'altra, sino al fiorire del vero amore, quello per la bella e gelosa Antonietta, s'insinueranno tuttavia momenti vuoti o azzardosi, e Niccolò dovrà ricorrere al violino prodigioso per scavalcarli e allontanarsene. Ma la fuga a canone nel tempo, concessa dal contratto faustiano – che è letteralmente un *accordo* – non allontanerà la fine, anzi la farà più prossima. Quando tutto parrà perduto, baluginerà la possibilità che tutto possa capovolgersi daccapo.

Storia meravigliosa di Niccolò Paganini, fino ad oggi inedita, venne scritta nel 1986 sotto forma di trattamento, questa la denominazione corrente in ambito cinematografico per il testo successivo al soggetto (racconto di cinque-dieci pagine) e precedente la sceneggiatura. In realtà, poiché è sicuramente il passaggio più letterario delle varie fasi della stesura di un copione, possiamo – soprattutto in questo caso – arrischiarci a chiamarlo novella.

A quei cinefili e cineasti convinti che “il cinema è tutto”, mio padre ribatteva che ciò è vero solamente se si intende che «il cinema è romanzo, è teatro, è pensiero e anche cronaca e barzelletta. L'unica cosa che non è, e che non può essere, è che sia figlio di se stesso»¹.

¹ F. Scarpelli, *Il mestiere dello sceneggiatore*, testo dattiloscritto ine-

In altre parole, anche le storie per il cinema si concepiscono e si scrivono attenendosi alle leggi dell'arte del narrare, inclusi i dialoghi, la ricerca delle atmosfere e le immagini, meglio se indimenticabili.

Penso, ritengo, credo, azzardo, che l'autore del testo per un film debba semplicemente seguire le regole di un romanzo: inserire in una storia che emozioni tutti i significati di cui ci si sente depositari. Nascono troppe storie senza significati e troppi significati senza storia².

I migliori esempi della commedia all'italiana nascevano proprio da vicende che avevano l'impronta e la struttura di romanzi o di più brevi novelle, e il *Niccolò Paganini* non avrebbe fatto eccezione. Una vicenda che poggiava su un sostrato tragico, sul quale andava a sovrapporsi la comicità, proprio perché il riso è l'altra faccia del pianto. «La segreta fonte dell'umorismo non è la gioia, ma il dolore»: parole di Mark Twain. Per cui siamo autorizzati a stabilire, una volta per sempre, che non esiste autentica comicità che non contrasti con il dramma sottostante. I film di Age-Scarpelli-Monicelli raccontavano per lo più storie di disgraziati e diseredati alla ricerca di una vita migliore, pronti a imbarcarsi per una grande impresa tutti insieme, poiché l'unione fa la forza, almeno in teoria: da *I soliti ignoti* (1958) a *L'Armata Brancaleone* (1966), da *Risate di gioia* (1960) a *I Compagni* (1963) e a *Brancaleone alle Crociate* (1970)³.

dito, p. 1. Ringrazio Federico Govoni per aver trascritto in file digitali una grande parte del materiale d'archivio di mio padre.

² *Ibid.*

³ Con impostazioni analoghe anche *Temporale Rosy* (1980) e *Camera d'albergo* (1981) e, naturalmente, *La Grande Guerra* (1958). Merita

Qui, forse, meriterebbe soffermarsi a riflettere su quali fossero per quegli autori gli elementi propulsivi delle loro narrazioni. Vaste conoscenze letterarie a parte, erano animati da rigore etico, attenzione per la realtà, simpatia umana verso gli umili. La guerra aveva azzerato tutto e tutti e l'intellettuale si era ritrovato allo stesso livello dell'uomo comune e per questo era in grado di avvertirne i palpiti intimi. Si scrivevano copioni e si giravano i film mantenendosi un passo indietro rispetto ai personaggi creati e attenendosi al magistero di Sergio Amidei, lo sceneggiatore di Rossellini che aveva traghettato il cinema dal neorealismo alla commedia all'italiana.

Un autore deve dare a intendere di non essere mai esistito, proclamava Flaubert, è tutto nelle proprie opere. I nostri avevano a modo loro digerito questo principio. Basti pensare che nei titoli Age aveva rinunciato al proprio nome e cognome (Agenore Incrocci), mio padre al nome (Furio) e Monicelli, per contratto, pretendeva la dicitura "Regia di", rifiutando quella di "Un film di", oggi invece irrinunciabile anche per l'ultimo esordiente. Al di là di tutto ciò, forse è possibile cogliere con maggior chiarezza che in passato una tendenza di fondo del loro cinema e anche di quello di altri rilevanti registi e sceneggiatori del nostro Novecento

inoltre rammentare il farsesco *Vogliamo i colonnelli!* (1973). Tutto sommato, anche *Il Buono, il Brutto, il Cattivo* (1966), che Age & Scarpelli scrissero per Sergio Leone, aveva impianto affine. Stesso discorso si potrebbe fare per un'altra opera della coppia di sceneggiatori: *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968), per la regia di Ettore Scola. Il prototipo di tutte queste storie è forse individuabile in *La banda degli onesti*, con Totò e Peppino, regia di Camillo Mastrocinque, che Age & Scarpelli concepirono nel 1956.

cinematografico, quali Geremi, Comencini, Risi, Scola, Maccari, Sonego, Petri, Suso Cecchi d'Amico. Si trattava di una sorta di coscienza esistenzialistica, celata per pudore, che potremmo concentrare nella constatazione che il mondo non è a misura dell'uomo e l'uomo non è a misura del mondo⁴.

Di tutto ciò, il sottoscritto nel lontano 1986 era consapevole poco o nulla, e nondimeno si dedicava con adesione fervida al progetto paganiniano, dove il padre e Monicelli avevano intenzione stavolta di cimentarsi in una storia forse più drammaticamente totale, beninteso senza rinunciare all'ironia e al riso. A differenza di *Peppe er Pantera dei Soliti ignoti*, di Brancaleone da Norcia del film omonimo e del Professor Sinigaglia dei *Compagni*, il nostro Niccolò risulta un eroe preminentemente solitario, quindi più debole ed esposto tanto ai rischi del mondo esterno quanto ai propri difetti e alle proprie tentazioni. Fu forse proprio per sperimentare il racconto di un'avventura completamente individuale che Furio e Mario si accinsero al progetto, e io a ruota.

Il lettore si sarà chiesto: e Age? Era cominciata la stagione senza Age – nonostante la sua iniziale fosse rimasta incorporata nella MASSFILM, la società di produzione, nonché sodalizio artistico, di mio padre e Scola⁵. Insomma, la coppia Age & Scarpelli si era

⁴ La frase era talvolta ripetuta da mio padre, il quale apprezzava l'umanesimo critico di Remo Cantoni, in particolare la sua interpretazione delle tematiche kafkiane (cfr. *Uomini contro il destino*, prefazione a F. Kafka, *Il castello*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 11-37).

⁵ La sigla MASS riportava nell'ordine le iniziali dei soci Maccari-Age-Scarpelli-Scola. L'amministrazione della produzione era affidata a Franco Committeri. Ruggero Maccari sarebbe venuto a mancare nel 1989.

separata da qualche po', anche se talvolta le loro carriere sarebbero tornate a incrociarsi. E così, per me che da quando avevo dodici anni battevo alla macchina da scrivere i loro copioni, fu la prima volta che il mio nome apparve accanto, anzi sotto quello di papà. In un fascicolo fresco della copisteria Soffiantini dalla copertina di cartoncino azzurro.

Per arrivare a questo traguardo, mi ero impegnato assai nel lavoro, come d'altronde era mio dovere. Con l'anticipo elargito dal produttore, avevo comprato, letto e annotato biografie e monografie su Paganini e ascoltato innumerevoli dischi, non solo di esecuzioni da partiture del violinista e compositore genovese; un'opera che senz'altro contribuì a formarci un'atmosfera mentale fu la *Sinfonia fantastica* di Berlioz. Mio padre, d'altro canto, aveva sviluppato una certa passione per la musica classica (mio fratello Matteo muoveva i primi passi da violoncellista)⁶.

Mario Monicelli leggeva, si documentava, avanzava suggestioni con creativa pacatezza – la sua proverbiale ruvidità era un atteggiamento generalmente rivolto all'esterno. Ci si incontrava talvolta arrampicandoci fino al suo piccolo appartamento, praticamente una soffitta da pittore, in Via di Panico (qualche anno do-

⁶ Per la verità, negli anni Cinquanta Age & Scarpelli avevano partecipato (in collaborazione con Leo Benvenuti, Luigi Filippo D'Amico, Nino Novarese, Tullio Pinelli) alla stesura dei copioni di alcuni film sulla storia della musica operistica: *Casa Ricordi* (1954) e *Casta Diva* (1956), regia di Carmine Gallone, e *Sinfonia d'amore (Schubert)* (1954), regia di Glauco Pellegrini. Un tema che la stessa coppia di sceneggiatori aveva poi parodizzato con *Bravissimo* (1955), per la regia di Luigi Filippo D'Amico, interpretato da Alberto Sordi. Merita anche ricordare che Age era un grandissimo intenditore di jazz.

po si sarebbe trasferito nel rione Monti). Più spesso, a pranzo o a cena fuori. In locali eleganti e in un clima di vaga rigidità, se in compagnia del produttore, Gianni Di Clemente; in trattorie e osterie, se soltanto noi tre. Ed è dell'atmosfera confidenziale di *Otello alla Concordia*, del *Vero Albano*, di *Settimio* e di qualche buchetto dietro San Salvatore in Lauro, che conservo il ricordo più intenso. Di quel di cui si parlava, si immaginava o si rideva, non si doveva rendere conto a nessuno. Eppure la creazione di un'opera avveniva proprio così: estro, professionalità, curiosità culturale, intento etico, e poi piacere per le battute e le situazioni comiche che, si badi bene, non erano mai fini a se stesse o meccaniche, ma specchio o scioglimento di un nodo psicologico e drammatico della vicenda.

Mio padre mi aveva insegnato che il modo per scoprire se il regista con cui si aveva a che fare possedeva vero talento, e non fosse acceso soltanto da cinemismo, era semplice. Nella fase in cui si ideava, si inventava e si scriveva, costui non avrebbe mai dovuto evocare né la tecnica di ripresa, né il set. In una parola, non si sarebbe mai preoccupato di *come* realizzare il film prima che fosse stato messo sulla carta un testo convincente, con un sottotesto solido, caratteri approfonditi, immagini vivide, situazioni e dialoghi efficaci. La regola mi fu confermata e resa aurea dal metodo lavorativo di Monicelli. Mai una volta lo sentii parlare d'inquadrature, di movimenti della MdP, di carrelli e, non sia mai, di dolly. Così come non ne avrei mai sentito parlare Scola. Quella del *come girare* sarebbe stata un'occorrenza intima, necessaria e nemmeno troppo sospirata, cui il regista si sarebbe dedicato soltanto nel momento preposto.

Monicelli non partecipò alla scrittura effettiva della

Storia meravigliosa di Niccolò Paganini, ma il suo apporto creativo fu consistente. Successivamente papà e io stendemmo anche la sceneggiatura. Il film poi non si fece, per nessun motivo particolare che io ricordi. Succedeva. Gli autori collaudati non se ne dispiacquero, avrebbero scritto altre storie, avrebbero realizzato altri film. Io invece me ne dispiacqui, eccome. Me ne rammarico ancora oggi, non soltanto perché ne sarebbe venuto probabilmente qualcosa di bello e di nuovo, ma perché fu l'ultima occasione in cui Furio e Mario lavorarono insieme. Salvo nel 2009, durante una delle cene del mercoledì da "Otello", cedere all'assedio di un gruppetto di giovani e meno giovani infervorati (tra cui il sottoscritto), e concedere il consenso all'idea di scrivere e girare un seguito dei due memorabili Brancaleone. Ma questa, come si dice, è un'altra storia, ancora aperta.

Il *Niccolò Paganini* rimase una partitura mai eseguita. Però, proprio come una partitura, può essere letto e ascoltato (e visto) mentalmente da chi ha orecchio (e occhio). Motivo questo per proporlo oggi.

Un film non è mai compiuto definitivamente, esiste la versione per le sale, quella per la televisione, il *director's cut*, la versione più o meno arbitraria del produttore, quella restaurata, quella reintegrata, quella con scene e finali alternativi e chi più ne ha più ne metta. Il testo per un film è altrettanto perennemente *in itinere*, poiché il concetto stesso di stesura definitiva, come Borges insegna, «appartiene unicamente alla religione o alla stanchezza»⁷. Dopo aver scritto il

⁷ J.L. Borges, «Las versiones homéricas», in *La Prensa*, 8 maggio 1932 [trad. it. «Le versioni omeriche», in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Milano, Mondadori, 1984, p. 372].

Indice

<i>Prefazione</i> di Francesca Archibugi	5
<i>Introduzione</i> di Giacomo Scarpelli	7
Storia meravigliosa di Niccolò Paganini	21
<i>Appendice</i>	83

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di aprile 2016