

MONDO MOVIES E GROTTESCHI CAMEO: GIAN CARLO FUSCO, «POETA DA OSTERIA» AL CINEMA*

ABSTRACT

L'articolo esamina una parte delle collaborazioni cinematografiche di Gian Carlo Fusco, uno dei più celebri giornalisti italiani nel periodo che va dagli anni '50 agli anni '70: sotto esame sono posti i suoi commenti per vari "mondo movies" e la sua partecipazione, in qualità di sceneggiatore e talvolta di interprete, in film di genere (commedie, polizieschi, ecc.). Nell'articolo sono considerati anche alcuni progetti non realizzati. Attraverso l'esame di questi film, l'articolo evidenzia i collegamenti con l'attività giornalistica e letteraria di Fusco e sottolinea l'atteggiamento con cui questo scrittore si è avvicinato al cinema.

The article examines a part of the cinematographic collaborations of Gian Carlo Fusco, one of the most famous Italian journalists in the period from the 50s to the 70s: his commentaries for various "mondo movies" are under scrutiny as well as his participation (as a screenwriter and sometimes as an actor) in genre films (comedies, detective stories, etc.). Some unrealized projects are also considered in the article. Through the examination of these films, the article highlights the links with the journalistic and literary activity of Fusco and highlights the attitude with which this writer approached the cinema.

Per il *Vocabolario dell'Italiano* incluso nell'*Almanacco Bompiani* del 1959, Gian Carlo Fusco, singolarissima figura di giornalista e scrittore, venne chiamato a scrivere la voce *Cinema*. La compilò narrando un aneddoto riguardante Ermete Zacconi, il grande attore teatrale, che – interrogato dallo stesso Fusco nel marzo del 1945 – del cinema dava un giudizio sprezzante: «il cinematografo, strombazzato finché si vuole, [...] sta al teatro come una scatola di carne conservata sta a una buona bistecca». Anche nel cinematografo, ammette Zacconi, vi sono artisti, «solo ch'è più difficile essere artisti nel cinema. Perché offre una materia frammentaria, eterogenea, ribelle al soggetto!». Allo stesso tempo, però, Fusco ci mostra Zacconi, in qualità di proprietario del cinema Eden di Viareggio, compiacersi del successo dei film e, in chiusura del pezzo, controllare con soddisfazione l'incasso ottenuto nella giornata.¹

Fusco non prende posizione rispetto alle opinioni del grande teatrante, ma la scelta di descrivere il cinema attraverso questo aneddoto sembra rappresentativo dell'atteggiamento dello scrittore nei confronti della settima arte. Praticata con una certa frequenza, come sceneggiatore (e talvolta come attore), oltre che come inviato speciale dai festival. Ma guardata col distacco di chi la reputa soprattutto una fonte di facile

* Ringrazio quanti mi hanno aiutato a recuperare i film esaminati nel testo: la Cineteca del Friuli e il suo presidente Livio Jacob, Davide Pulici, Giampiero Raganelli.

¹ Fusco 2006, pp. 22-23.

guadagno, poiché i condizionamenti a cui è sottoposta e il modo caotico in cui è organizzata rendono assai difficile realizzare ambizioni di ordine artistico. Viste in questa prospettiva, non potranno perciò stupire certe collaborazioni a pellicole di infima qualità a cui Fusco si è con generosità prestato.

In un precedente contributo ci siamo occupati della collaborazione con Tinto Brass e di alcuni film riguardanti il fascismo e la seconda guerra mondiale.² In questo contributo completiamo l'analisi del corpus filmografico fuschiano esaminando la parte rimanente dei suoi lavori per il cinema, maggiormente legata alla produzione "di genere", un'area lungamente negletta dagli studi sul cinema ma che negli ultimi anni sta ricevendo un'attenzione sempre maggiore.³

L'interesse per l'argomento è duplice. Da un lato approfondisce un aspetto ancora poco noto dell'opera di uno scrittore che negli ultimi anni è stato molto rivalutato. Contemporaneamente, l'esame del suo caso specifico può essere letto come esempio di un particolare tipo di rapporto intrattenuto col cinema dai letterati che, nel corso del Novecento, hanno avuto a che fare con la settima arte.

IL CINEMA E GLI SCRITTORI: ABOZZO DI UNA TIPOLOGIA

Tra i letterati e il cinema è sempre stata molto forte l'attrazione reciproca.⁴ Da una parte, gli uomini di lettere, i romanzieri, i poeti, anche i giornalisti portano al cinema legittimazione culturale e competenze specifiche: la capacità di strutturare una storia i romanzieri, l'abilità di osservazione i giornalisti, la capacità di creare immagini che colpiscono la fantasia dello spettatore i poeti. Dall'altra, il cinema garantisce, o almeno promette, lauti guadagni, a cui libri e giornali difficilmente possono arrivare. Allo stesso tempo, il cinema è un'arte "nuova" che accende nei letterati il desiderio di cimentarsi con un mezzo diverso, sfidandoli a riuscire ad affermare se stessi anche quando i frutti del loro lavoro devono passare per le mani di un regista, dei produttori e di una molteplicità di tecnici.

L'esito di questa reciproca attrazione è stato, a seconda dei singoli casi, molto differenziato. Vi sono letterati che hanno intrapreso carriere cinematografiche piene di soddisfazioni artistiche e di successi economici ed altri che hanno vivacchiato ai margini di Hollywood o di Cinecittà, riuscendo a spuntare ben poco da questo mondo, ma, anzi, perdendovi talvolta la dignità o l'ispirazione.

Per orientarsi in questo vasto mondo dei rapporti tra intellettuali e mondo del cinema, può essere utile costruire una tipologia basata sull'incrocio tra due variabili. In primo luogo, è possibile distinguere gli uomini di lettere a seconda del loro grado di adesione al cinema: ritengono che il cinema sia un'arte? È un mezzo espressivo a cui

² VIGNATI 2020.

³ BONDANELLA 2014.

⁴ Un'ampia casistica emerge da BRUNETTA 2017 e dagli atti dei convegni dell'Università di Padova pubblicati su «Studi novecenteschi», n. 61, 2001, n. 67-68, 2004, n. 72, 2006, n. 75, 2008.

partecipano convintamente? Oppure per loro il cinema non ha la stessa dignità della letteratura ed è, al massimo, un piacevole divertimento, un passatempo?

In secondo luogo, si possono distinguere gli scrittori sulla base della loro prolificità: con quale frequenza si sono cimentati con la scrittura di opere per il cinema? Assiduamente o sporadicamente? Va tenuto presente che questa prolificità dipende non solo dall'impegno e dalle scelte personali ma anche dalle opportunità che la produzione cinematografica offre allo scrittore (un'opera per il cinema può nascere da un impulso personale ma, più spesso, nasce da una commissione esterna).

Incrociando queste due variabili in forma dicotomica, otterremo (tabella 1) quattro *idealtipi* di rapporto tra letterati e cinema. Sottolineo la parola *idealtipi* (ripresa dalla metodologia weberiana), per evidenziare come si tratti di inevitabili semplificazioni rispetto alle infinite sfumature della realtà.

Vi sono dunque gli scrittori che aderiscono pienamente al cinema e che vi lavorano con grande assiduità, talvolta facendone la propria attività principale. Qui possiamo far rientrare il caso di scrittori come Cesare Zavattini o Tonino Guerra, oppure di Alain Robbe-Grillet o di Peter Handke. In loro l'impegno in campo cinematografico può considerarsi frutto di vera e propria *vocazione*.

All'estremo opposto vi sono gli scrittori che rimangono fundamentalmente *estranei* al mondo del cinema, conservando un'opinione più o meno negativa e collaborandovi mai, o solo sporadicamente. Nel periodo che va dagli anni '30 sino agli anni '70 è difficile (se parliamo di scrittori che hanno raggiunto un buon livello di notorietà) trovare casi di totale estraneità al cinema (difficile che, in quei decenni, un letterato di qualche nome non sia coinvolto almeno nel commento di un documentario o in qualche partecipazione marginale a una sceneggiatura), tuttavia molti sono quelli che, a parte qualche sporadico contatto, mantengono un sostanziale, e convinto, distacco dal cinema.

Vi sono poi scrittori che credono al cinema, che non hanno preconcetti negativi nei suoi confronti, ma che, per diverse ragioni, vi lavorano poco (o solo per un breve periodo della loro vita). La loro posizione nei confronti del cinema è dunque caratterizzata dalla *marginalità*. Qui inserirei, ad esempio, i casi di Mario Pannunzio, di Aldo Buzzi, di Umberto Simonetta.⁵

La posizione di uno scrittore non è detto che rimanga costante nel tempo. Il rapporto col cinema di Pannunzio e Buzzi, ad esempio, potrebbe essere descritto attraverso il passaggio dal quadrante della "vocazione" a quello della "marginalità" (una marginalità scelta da Pannunzio, attratto dalla politica e dal giornalismo politico, una marginalità probabilmente subita da Buzzi). Indro Montanelli rimane perlopiù in una posizione di "estraneità", ma con periodici tentativi, mai perseguiti fino in fondo, di entrare nel mondo del cinema in qualità di "professionista".⁶

Entriamo dunque nell'ultimo quadrante, dove troviamo gli scrittori che, pur conservando un residuo di scetticismo e di diffidenza nei confronti del cinema, vi lavorano

⁵ Di Pannunzio è fino ad ora stata studiata l'opera di critico cinematografico (ARCIERO 2012; VISENTINI 1984) mentre è stata quasi interamente trascurata quella di sceneggiatore. Su Buzzi si vedano GALLARINI 2018 e VIGNATI cdsa. Su Simonetta si veda VIGNATI cdsb.

⁶ VIGNATI 2019.

in modo assiduo, con una certa prolificità. Per questo idealtipo, ho utilizzato due etichette, dalle connotazioni opposte: quella di *professionismo* e quella di *prigione*. Lo “sdoppiamento” tra la considerazione del cinema come mezzo espressivo di minore dignità rispetto alla letteratura e l’impegno assiduo all’interno di questo mondo può infatti essere vissuto dallo scrittore in modi, e con conseguenze, molto diverse. Può essere vissuto allo stesso modo in cui Primo Levi svolgeva l’attività di chimico o altri svolgevano quella di contabile o di insegnante,⁷ come un impegno, cioè, che non interferisce con l’ispirazione: una professione diversa che garantisce una remunerazione più o meno regolare e che può, eventualmente, fornire anche spunti e occasioni di sguardi sul mondo che possono nutrire l’ispirazione letteraria. Non tutti gli scrittori riescono a vivere questo “sdoppiamento” con una simile serenità e distacco. Per alcuni, il tempo e l’energia intellettuale dedicati a scrivere “robaccia” per il cinema, su commissione di produttori volgari e con un occhio rivolto a spettatori analfabeti, è una sofferenza: un impegno che va a detrimento della “vera” ispirazione. Alla categoria del professionismo possiamo ricondurre uno scrittore italiano che al cinema collabora con una certa frequenza come Corrado Alvaro⁸ (il carattere del cinema italiano fa sì che questo “professionismo” non si traduca in un impiego regolare, come avviene a Hollywood). Malgrado la sua prolificità, anche Marcello Marchesi, un letterato molto *sui generis*, può per certi versi essere ricondotto a questa categoria (si vedano le sue ironie sulla figura dello sceneggiatore nel romanzo *Sette zie*).

Per scrittori come John Fante e, per certi versi, Gian Carlo Fusco, il cinema – per il quale hanno lavorato con una certa frequenza – sembra più da considerare come una “prigione”.

Tabella 1. *Tipologia dei rapporti tra letterati e cinema*

		Adesione	
		+	-
Prolificità	+	Vocazione	Professionismo / prigione
	-	Marginalità	Estraneità

È sintomatico che le testimonianze sull’esordio di Fusco come sceneggiatore descrivano la sua partecipazione a *Le avventure di Pinocchio* come una sorta di lavoro forzato⁹ e che, come vedremo, in uno dei suoi ultimi film da sceneggiatore un personaggio

⁷ L. Marsiglia, *Da Svevo a Gadda, le professioni altre degli scrittori*, «Avvenire», 26.3.2017 <https://www.avvenire.it/agora/pagine/scrittori>

⁸ BRIGUGLIO – SCARFÒ 2018 consente di avere una panoramica completa sia della sua attività di censore di film, svolta con notevole attenzione e acume, sia dei suoi giudizi sul cinema, visto come esempio di «arte meccanica» (dalla proiezione di un film, dice in un suo articolo, si esce «vuoti, e come dopo avere preso una droga. Meglio, come dopo essere stati sotto il dominio di una macchina») e giudicato inferiore alla letteratura. Sul rapporto «vivo, intenso, conflittuale» di Alvaro col cinema si veda anche NUVOLI 2001.

⁹ «Tenevamo rinchiuso Giancarlo Fusco nella direzione dell’Eden — testimonia Giuseppe Pagliarini — perché scrivesse la sceneggiatura del film», GUIDI 1993, p. 57.

che può essere letto come un suo “doppio” finisce in prigione. La metafora della “prigione” sembra dunque prestarsi in modo calzante a descrivere il suo rapporto col cinema e a cogliere il percorso di “degradazione” a cui, attraverso il cinema, si sottopone.

LE PRIME PROVE

L'esordio cinematografico di Fusco avviene con *Le avventure di Pinocchio* (1947) di Gianni Guardone, un film che – a differenza della versione disneyana (1940), la quale (anche in virtù delle maggiori possibilità consentite dall'animazione) si prende diverse libertà nel definire e aggiungere personaggi e nell'elaborare gli sviluppi del racconto – si attiene agli episodi del libro (limitandosi, per evidenti vincoli temporali, ad espungerne o condensarne alcuni)¹⁰ e, segue in buona sostanza, il loro ordine. È un film che ha il merito di rivolgersi al pubblico infantile, una fascia di spettatori generalmente trascurata dal cinema italiano, e di tentare la via, poco praticata nel nostro paese, del fantastico, ma che è realizzato in modo a dir poco improvvisato e dilettantesco.

Negli anni '50 Fusco compie poi altri tentativi come sceneggiatore ma senza trovare una propria collocazione. Viene coinvolto dal produttore Adolfo Baruffi nella scrittura di un film per Luis Trenker: come ricorda Oreste Del Buono, che lo aveva affiancato nell'impresa, «lavorammo al progetto del più improbabile dei film. [...] Faceva un caldo boia. Si stava lì a sudare tutta la notte e alla mattina ci presentavano [...] all'albergo dove era piazzato Luis Trenker [...] [che] bocciava ogni nostro progetto. [...] Era una baracconata. [...] Ogni mattina eravamo in grado di propor[gli] una tale serie di sciagure che lui un giorno quasi pianse, poi preferì ruggire».¹¹ Lo spirito che traspare da questo ricordo appare indicativo dell'atteggiamento con cui Fusco si accosta al cinema, lo stesso con cui anni dopo accetterà di partecipare a certi film di genere

¹⁰ È soprattutto dal capitolo xx che la sceneggiatura inizia a compiere dei tagli consistenti sulla materia del romanzo (in precedenza, tagli, variazioni e spostamenti erano stati minimi): vengono, ad esempio, eliminati i capitoli xx (il serpente), XXI (Pinocchio preso nella tagliola e posto a guardia della casa del contadino), XXII (le faine). Vengono poi condensati e semplificati gli sviluppi successivi: dopo essere arrivato alla tomba della fatina ci si trova subito fra le «api industriali» (scompare il colombo che conduce Pinocchio al mare e quindi il burattino non vede il babbo partire per mare). Dopo il ricongiungimento con la fatina, si allude con una dissolvenza incrociata al buon comportamento scolastico di Pinocchio e si saltano vari episodi (la fuga dalla scuola per vedere il pesce-cane, la lite coi compagni, l'arrivo dei carabinieri, l'inseguimento del cane), giungendo quindi al momento in cui Pinocchio, dopo aver annunciato ai compagni la festa che celebra la sua trasformazione in bambino, segue Lucignolo al Paese dei balocchi. L'episodio del circo viene riassunto con qualche disegno e con l'intervento della voce narrante che tralascia la vendita di Pinocchio a chi vuol farne pelle da tamburo. A questo punto viene spostato l'episodio del pescatore verde (che nel libro si svolge prima): l'episodio subisce anche un cambiamento (nel film Pinocchio non è salvato dal cane ma scappa con un'astuzia) e senza soluzione di continuità porta Pinocchio nelle fauci del pesce-cane dove ritrova Geppetto, con cui fugge senza l'aiuto del tonno. La parte finale del film è simile al libro (ma senza la lumaca e senza il ritorno del grillo parlante).

¹¹ DEL BUONO 2003, p. 15. Fusco e Del Buono abbandonano infine il progetto, o ne sono estromessi (il film è *Il prigioniero della montagna*, 1955, poi scritto da Pier Paolo Pasolini e Giorgio Bassani)

(e che l'iniziale aneddoto su Zacconi già aveva rivelato). Nel 1959 scrive un paio di Caroselli¹² e l'anno successivo, in un articolo su *Cinema nuovo*, avanza una «semplice proposta» auspicando un film su Fausto Coppi: non un vero e proprio soggetto ma l'abbozzo di un'idea di film.¹³ Partendo dal presupposto che un personaggio come il ciclista tragicamente scomparso aveva oltrepassato gli stretti confini dello sport, così come in altri campi era accaduto a Picasso, Charlot, Hemingway o Krusciov, Fusco sostiene che «analizzare, mettere a fuoco, semplicemente “raccontare” fedelmente un personaggio del genere, qualunque sia il settore della sua preminenza, può seriamente contribuire alla giusta interpretazione di una epoca, di una società, di un costume». Il «personaggio» Coppi dovrebbe dunque dar vita a «un racconto cinematografico di più esteso e profondo impegno» che riesca a «illuminare molti aspetti del nostro tempo»: la sua vicenda familiare («infranse il “mito” latino e cattolico della “moglie”»), il «“boom” dello sport utilizzato dall'industria a fini pubblicitari», le problematiche legate alle «polemiche cliniche e testamentarie» suscitate dalla sua morte.

Gli anni '60 sono il periodo in cui Fusco riceve la più assidua attenzione dal mondo del cinema: è in questo decennio, ad esempio, che inizia la lunga collaborazione con Tinto Brass. Varie testimonianze dicono inoltre che il giornalista spezzino – pur non ufficialmente accreditato dai titoli di testa dei film – abbia fornito con frequenza spunti e battute a molti cineasti.¹⁴ È in particolare quando si ha a che fare con la guerra e con la resistenza che Fusco può vantare una riconosciuta competenza. Non accreditato, è fra i collaboratori di *Tiro al piccione* (1961) di Giuliano Montaldo e *Le soldatesse* (1965) di Valerio Zurlini.¹⁵ Un altro ambito in cui il cinema riconosce la competenza di Fusco è quello della notte: non è dunque casuale che il giornalista diventi uno dei più assidui autori di commenti per il filone di film noti come “*mondo movies*”.

I «MONDO MOVIES»

Prima di entrare nel filone dei *mondo movies* propriamente detti, Fusco, insieme a diversi altri nomi del giornalismo e della letteratura (Alberto Arbasino, Alberto Bevilacqua, ecc.), viene chiamato per fornire spunti e idee in vista della realizzazione di *Io amo, tu*

¹² *Arrivano i nostri* (Eldorado 1959), per la regia di Pompeo Grassi, parodia del western, e *Basta una cartolina* (Scuola Radio Elettra 1959), per la regia di Giorgio Bianchi. GIUSTI 1995, p. 214, p. 512.

¹³ FUSCO 1960.

¹⁴ BIAGI 2005, p. 204.

¹⁵ In entrambi i casi il nome di Fusco non compare nei titoli di testa ma nel consultivo del film alla voce sceneggiatura. Si vedano i fascicoli depositati presso l'ACS (busta 294, CF 3542 per *Tiro al piccione*, busta 381, CF 4159 per *Le soldatesse*). Per “quantificare” il suo contributo si può notare che per *Tiro al piccione* il compenso di Fusco è di 100.000 lire su un totale di circa 10 milioni destinato alla remunerazione di soggettisti e sceneggiatori, per *Le soldatesse* riceve invece 1 milione su un totale di 27. La competenza sull'argomento bellico di Fusco è testimoniata anche dalla sua partecipazione a un'animata tavola rotonda per la presentazione del progetto, poi non realizzato, di un film di Ermanno Olmi tratto da *Il sergente nella neve*, cfr. BRUNETTA 2009, p. 26.

ami... (1961) di Alessandro Blasetti,¹⁶ un film che in qualche modo si pone sulla scia di *Europa di notte* (ma senza la componente pruriginosa, confinata in qualche fugace momento e in poche allusioni). Il film è un'antologia sull'amore e sul desiderio, rappresentato metaforicamente negli spettacoli registrati in giro per il mondo, o colto "dal vero", fra le strade delle città, d'Italia e non solo. Anche se girate in luoghi reali, queste brevissime *tranches de vie* sono, evidentemente, messe in scena con l'abilità di Blasetti nel farle apparire naturali. Fusco suggerisce una dozzina di situazioni, aneddoti che si suppone reali o storielle inventate, di cui nel film terminato rimane solo qualche piccola traccia¹⁷ e il suo nome, al pari degli altri scrittori coinvolti per questa collaborazione, non compare nei titoli (che indicano Blasetti come soggetto e Carlo Romano e Antonio Savignano come sceneggiatori). Fusco invia a Blasetti anche qualche riflessione più articolata (sul culto delle maggiorate o sulla fauna dei frequentatori dei night club milanesi).

Al di là dell'effettivo peso di quel che rimane nel film concluso dei suggerimenti fuschiani, l'esperienza appare rilevante perché, in una lettera a Blasetti, il giornalista spezzino sembra delineare il proprio metodo di lavoro valorizzando le proprie risorse professionali: le osservazioni sulle notti milanesi, dice Fusco in questa lettera,¹⁸ sono «ricavate da qualcuno dei miei taccuini» e «hanno l'unico pregio di essere ricavate tutte strettamente dalla realtà. Sono osservazioni, per così dire, scientifiche».

Nei *mondo movies*¹⁹ la figura del narratore ha un ruolo decisivo (anche se è un aspetto relativamente poco indagato nella letteratura sul tema). Questi film si reggono sulla compresenza di shock e rassicurazioni. Da un lato, mirano a sorprendere lo spettatore con immagini e situazioni insolite, provocatorie, talvolta disturbanti. Dall'altro, cercano di tranquillizzarlo, istituendo un rapporto fondato sulla complicità.²⁰ Come osserva Della Gassa, questi film mettono infatti «in campo una serie di dispositivi di stabilizzazione emotiva del racconto che in qualche modo rendono più "digeribili" gli

¹⁶ Sul "metodo" adottato dal regista per questo film, si veda BLASETTI 1961, in particolare, p. 13: il regista prevede l'utilizzo dei collaboratori attraverso «1) Colloqui e discussioni [...]. 2) Svolgimento scritto [...] o dei temi [...], o descrizione di tipi». A proposito di Blasetti e Fusco va ricordato che nella serie televisiva *Storie dell'emigrazione* (1972) Blasetti ha tratto ispirazione dalla raccolta fuschiana *Gli indesiderabili* (FUSCO 1962) per il racconto *Il gelataio*, mentre *Due italiani a Miami*, sempre ispirato alla stessa raccolta, era stato sceneggiato ma non realizzato.

¹⁷ Uno dei suggerimenti di Fusco prevede dei carabinieri che, pur rimanendo immobili mentre svolgono un servizio di guardia, seguono con gli occhi il passaggio di una bella donna: nel film la stessa situazione è realizzata con delle guardie inglesi. Altra piccola gag suggerita da Fusco è quella del fotoreporter che, con l'aiuto del complice, usa la tecnica del ventilatore per fotografare le gambe di una ragazza. Due i motivi principali presenti nelle situazioni suggerite di Fusco. Uno riguarda disavventure e stratagemmi dei fotoreporter per cogliere foto piccanti, l'altro riguarda situazioni particolari, e insolite, di attrazione tra i due sessi (un vecchio marchese, che essendo privo di vista, continua ad ammirare i corpi femminili facendosi descrivere dal suo cameriere, ecc.). Si vedano i documenti relativi al film conservati presso la CB FAB. Come si evince dal "metodo" indicato alla nota precedente, è possibile che Fusco, come gli altri collaboratori, abbia dato al regista altri suggerimenti non in forma scritta.

¹⁸ La lettera, datata 17 agosto 1960, è conservata presso la CB FAB.

¹⁹ Per una sintetica storia dei *mondo movies*, si veda: BRUSCHINI – TENTORI 2013.

²⁰ NEPOTI 1989.

aspetti scioccanti, libidinali o repulsivi [...], attutandone in qualche modo la dimensione mostrativa e attrazionale».²¹

Il narratore, con i suoi commenti che abbandonano i toni seri del documentario tradizionale per adottare «coloriture ironiche, sardoniche e irriverenti»,²² sottolinea il carattere scioccante di alcune situazioni e, allo stesso tempo, le riporta all'idea secondo cui – per citare ancora il titolo del contributo di Della Gassa – «tutto il mondo è paese»: «a un piano visivo e mostrativo che lavora a una continua solle(c)citazione dell'occhio esacerbando lo scandalo, la prurigine, il raccapriccio della diversità, se ne accosta un secondo argomentativo e dialogico in cui le dissomiglianze sfumano, le distanze si riducono, l'ignoto acquista configurazioni accettabili, le diversità si trasformano in rimari famigliari».²³

Mondo nudo (1963) di Francesco De Feo era stato ideato da Giuseppe Marotta, ma la sua morte prematura non gli aveva permesso di portare a termine il commento. Assieme a Nino Longobardi, interviene allora Fusco. «Non un documentario nel senso stretto del termine», dice la recensione del «Corriere della sera», perché «spesso la fantasia viene forzata o “corretta”». ²⁴ Anche se non unanimemente, la stampa quotidiana dà perlopiù giudizi abbastanza positivi al film, malgrado la punta di diffidenza che circonda il genere. A differenza di quanto il titolo potrebbe far pensare, *Mondo nudo* non è una pellicola che punta prevalentemente sul lato pruriginoso, sebbene qualche striptease o accenno di nudità, effettivamente, ci sia.

Il film percorre avanti e indietro tutti gli angoli del mondo, illustrando situazioni rappresentative di una cultura, pittoresche curiosità e incredibili stranezze, lasciandosi trasportare da associazioni di pensiero talvolta un po' pretestuose. In luoghi lontani si osserva così quel che il denaro può consentire di avere e si sottolineano gli stridenti contrasti che a volte si creano, anche a brevissima distanza, tra l'estrema ricchezza e la più nera miseria. Si osservano le varie pratiche devozionali, i diversi modi di rapportarsi con la natura, a volte ostile, a volte benigna, le possibili fughe dalla realtà (il gioco, l'alcol), i sorprendenti modi di affrontare la morte. A unire il tutto, e a dare all'antologia un tono non puramente turistico ma per certi versi problematico è il fatto che, al giorno d'oggi, gli esseri umani, per quanto lontani siano gli uni dagli altri, sono tutti accomunati dal pericolo imminente di una possibile guerra atomica e dal fatto che il progresso (come nell'episodio finale del bambino che crede di essere un automa) sembra presentarsi più in forma di minaccia che di promessa. Il denaro, la religione e le altre realtà descritte nel film non sarebbero altro che modi per tentare di fuggire dall'angoscia che questa minaccia produce in ogni uomo. In realtà, l'exkursus, come altri film del filone, mira ad attirare l'attenzione illustrando una serie di casi che, a un pubblico ancora poco abituato a viaggiare e non ancora pienamente toccato dalla divulgazione televisiva, dovevano apparire insoliti, che si tratti di tradizioni esotiche

²¹ DELLA GASSA 2014, p. 88.

²² Ivi, p. 87.

²³ Ivi, p. 89.

²⁴ V., *Mondo nudo*, «Corriere della sera», 8 dicembre 1963.

o primitive o di pratiche provenienti da una modernità incomprensibile (la libertà di cui godono gli «invertiti» in Danimarca e i detenuti in Svezia, ecc.)

La recensione di Dario Zanelli sul «Resto del Carlino» coglie certi scarti tra le parti del commento che attribuisce a Marotta e quelli che attribuisce a Fusco: «a lirici e ingenui voli di stile marottiano si alternano sarcastiche, ciniche battute di Gian Carlo Fusco, che neanche in questa occasione dimette la maschera dello “scettico blu”».²⁵

Nudi per vivere (1963) è un film singolare perché a dirigerlo sono tre registi di indubbio valore (Giuliano Montaldo, Elio Petri, Giulio Questi). Si tratta di una sorta di reportage sulla vita notturna parigina commentato non senza arguzia. A guidare il commento è una retorica che non è raro trovare in questo genere di film dedicati all'esplorazione di locali notturni e riti del piacere. Il presente è messo a confronto di un passato mitico (gli anni '30), quando il sesso e il piacere apparivano circondati da «candore e ingenuità» ed esprimevano una diffusa «gioia di vivere». Il panorama odierno appare invece caratterizzato da «pesante tristezza, paura, violenza» (le immagini che accompagnano queste parole ci mostrano scene di degrado, inseguimenti e pestaggi). In questo modo, il voyeurismo che il film offre al pubblico è in qualche modo giustificato. Tra autore/spettatore e la materia trattata viene frapposta una distanza di sicurezza: è come se lo spettatore dicesse a se stesso che non sta guardando quello spettacolo con la bava alla bocca, per voyeurismo. No, lo guarda per documentarsi su una realtà che – lo certifica questo giudizio iniziale – non approva. In qualche modo, però, lo stesso film dichiara che si tratta di una strategia retorica consapevolmente ipocrita. L'introduzione ci mostra infatti alcuni turisti che giustificano la propria presenza a Parigi con la volontà di conoscere l'arte o i monumenti mentre in realtà sono mossi soprattutto dal desiderio di frequentare la vita notturna della città e i suoi angoli peccaminosi e libertini. Ridendo dell'ipocrisia di questi turisti, in un certo senso il film ride autoriflessivamente di sé e del proprio pubblico.

La mdp riprende dunque gli spettacoli dei locali notturni (spogliarelli, canzoni, teatro d'avanguardia) ma segue anche scene della realtà (riprendendo i guardoni – «bracconieri dell'amore», «occhi che sbafano», «accattoni dell'estasi, spigolatori del sesso» – o i clochard, «sacerdoti di una povertà volontaria e accettata come prezzo di una libertà individuale»). Tra realtà e spettacoli si instaura un rapporto di imitazione che evidenzia «quanto sia breve la distanza che separa il piccolo commercio clandestino dell'amore dalla grossa industria dello spettacolo erotico»: «Gli impresari – dice il commento – si ispirano ormai al caso clinico» e così vediamo come i rapporti che si consumano con alcune prostitute seguano una specie di copione con ruoli e travestimenti (c'è chi ha il «complesso di Dracula» e fa l'amore in una bara, chi ha il «complesso del nonnetto» e «lolitizza le maggiorenni» e così via): il sesso si fa teatro e, a sua volta, ispira con le sue perversioni, gli spettacoli dei locali notturni. Alcune sequenze del film, pur adottando modalità enunciative tipiche del documentario, appaiono in realtà chiaramente messe in scena. Si tratta, come in *Io amo, tu ami* o come, più avanti, in *Realtà romanzesca*, di procedimenti narrativi assimilabili al *mockumentary* (le

²⁵ D. Zanelli, *Mondo nudo di Francesco De Feo*, «Resto del Carlino», 6 dicembre 1963.

scene delle perversioni citate, o la scena dell'inseguimento tra il giovane studente e la matura adescatrice, pur fingendosi rubate alla realtà, sono in realtà scene apertamente di finzione, falsamente documentaristiche).

Il commento – che a tratti appare ammiccante e a tratti assume invece un'aria distaccata e quasi canzonatoria – non manca di osservazioni spiritose (anche se talvolta la grana è piuttosto grossolana). A volte si fa invece serio. Nella parte iniziale, già citata, e in quella finale sottolinea come il mondo dei piaceri descritto dal film sia in realtà manovrato da alcuni «burattinai» intorno ai quali girano enormi interessi economici che generano spesso sfruttamento e violenza («un gangsterismo duro e spietato detta legge»). In diversi punti sottolinea poi il carattere illusorio della ricerca dei piaceri e della libertà che il film mostra. La componente macabra è presente con frequenza negli spettacoli mostrati e la solitudine è un fantasma che, in diversi modi, tutti i personaggi che intervengono nel film cercano di allontanare da sé. Si arriva così al termine della notte: «Quando spunta il sole non si ricorda più la luna. Riaffiorano i problemi, le preoccupazioni, le ansie». E così il film si conclude con le chiamate al «telefono amico» di aspiranti suicidi. Il viaggio nella notte parigina offerto da *Nudi per vivere* non è dunque propriamente gaio: agli occhi curiosi del pubblico sono offerti stralci controllati di spettacoli “proibiti” ma certi contrappunti visivi, così come alcuni passaggi del commento, smorzano l'allegria facendo baluginare l'apparenza della morte o rivelando la realtà sociale che sta dietro a quel mondo di piaceri.

Italiani come noi (1963) di Pasquale Prunas (di cui si parla in *A Roma con Bubù*)²⁶ sposta l'attenzione sull'Italia e sulle sue numerose contraddizioni. L'intero film è impostato intorno al contrasto, che coincide in larga misura con la distanza tra Nord e Sud, tra le espressioni del benessere e del miracolo economico e il permanere di riti e tradizioni di antica origine. Per far emergere questo contrasto, Prunas e Fusco adottano soluzioni simil-jacopettiane (le interviste che mirano a cogliere l'intervistato “indifeso” di fronte alla mdp e con un audio che appare ampiamente “aggiustato”, il contrasto tra moderno e antico e la ricerca dello shock).

Il miracolo economico – con tutto quel che vi è associato: il mito delle vacanze, la libertà di esporre il proprio corpo superando antichi pudori, l'importazione di balli moderni, ecc. – viene descritto con termini che fanno venire in mente (per citare un autore vicino a Fusco) il Tinto Brass di *Tempo libero/Tempo lavorativo* (1964). Invece di essere espressione di libertà, la frenesia e i divertimenti appaiono come una nuova forma di sottomissione, dettata dalle mode e dall'ideologia produttivista (i passi del madison esprimono la condizione di «una società di isolati che si muovono insieme»: la loro ripetizione ossessiva sembra la parodia della più alienante attività lavorativa).

Il commento scritto con il giornalista e sceneggiatore Adriano Baracco abbonda in facili ironie e giochi di parole che diventano presto stucchevoli (dall'allitterazione²⁷ «rete di rate su ruote», a proposito delle tante auto in viaggio per le vacanze, ai più

²⁶ FUSCO 2005, cap. XXIX (nel romanzo Prunas diventa Geo Pasquali).

²⁷ Tipica dello stile di Fusco, di cui ricordo, ad esempio, «sedicenti sedicenni, seducenti da decenni» (Fusco 2003, p. 34).

banali accoppa/coppa, senno/seno, «energia anatomica», busti/bustarelle). Inoltre, il commento adotta talvolta – per esempio, nei confronti dell’omosessualità – un atteggiamento derisorio che lo avvicina (forse al di là delle intenzioni) a certa intolleranza perbenista (gli «anfibi», i «capovolti» vengono intervistati in rima baciata e le immagini che li riguardano sono commentate con toni di dileggio, espressione di pregiudizi diffusi nella cultura di destra e nel senso comune). Anche le ironie sulle promesse dei manifesti elettorali che «ingialliscono presto alla luce cruda della realtà» sfociano in un grossolano qualunquismo, più vicino allo spirito del coevo «Borghese» che all’arguzia di certe «colonne» dello stesso Fusco (che del qualunquismo sapeva cogliere con precisione moventi e risvolti).²⁸

Il leitmotiv degli «italiani come noi» appare l’unico, e un po’ ripetitivo, collante tra le scene disperate che compongono il film, spesso organizzate attraverso i contrasti (i muscoli dei culturisti e i muscoli dei lavoratori delle solfatare; la frenesia del ballo e il silenzio di un monastero). Ribadendo più volte, di fronte alle scene mostrate, che quelli che vediamo sono «italiani come noi», il commento intende dire che, per quanto certi riti, certi fenomeni sociali possano apparire primitivi, strani, diversi, in realtà rappresentano qualcosa che è dentro ognuno di noi: non dobbiamo quindi fingere che non ci appartengano, non dobbiamo sentirci superiori. Ogni italiano è frutto dell’impasto delle contraddizioni che caratterizzano questo paese «lungo 1.500 chilometri e 3.000 anni».

Il piacere e il mistero (1964) di Enzo Peri occupa una posizione singolare nell’ambito dei mondo movies. È incentrato intorno al tema della religione e del sacro (una prima versione della sceneggiatura si intitolava *Mio Dio*).²⁹ Il lato pruriginoso o raccapricciante che in altri *mondo movies* occupa una parte centrale, in questo è invece tenuto a freno, così come il commento – dovuto a Pasquale Prunas, a Fusco e al regista – invece della cinica ironia jacopettiana si mantiene perlopiù su un registro di sobria descrizione. Il documentario mette in fila, passandole in rassegna in modo rapido, varie espressioni della religiosità dell’estremo oriente (India, Thailandia, Nepal, Singapore, ecc.). La scelta dei materiali – a dispetto del titolo che, accanto al mistero, evidenzia il piacere – non gratifica la curiosità morbosa (a parte qualche breve momento). Appaga piuttosto il desiderio di conoscere con uno spirito da enciclopedia popolare, forse un po’ superficiale ma fondamentalmente onesto.

Il commento – che, a differenza di altri reportage dell’epoca, mette un freno alle ironie, ricorrendovi con moderazione – sembra suggerire che queste espressioni di religiosità, in apparenza così diverse e singolari, sono in realtà simili fra loro (il film si conclude sullo Sri Pada, luogo di pellegrinaggio per induisti, buddisti, musulmani e cristiani). Nascono tutte da un medesimo bisogno, esprimono qualcosa che è in ogni essere umano e che riguarda anche noi uomini del mondo occidentale, che apparteniamo alle società che inviano razzi sulla Luna e che da quelle manifestazioni religiose possiamo sentirci molto lontani: esprimono un fondo antico che appartiene a tutti. È il

²⁸ Cfr. FUSCO 2003.

²⁹ FUSCO – PRUNAS – PERI 1964.

sentirsi piccoli – «formiche» per usare una parola che ricorre nel commento all’inizio e alla fine – di fronte a quel che è inconoscibile e al mistero della morte. Anche qui il narratore sottolinea dunque il tipico leitmotiv del «tutto il mondo è paese».

Realtà romanzesca (1969) di Gianni Proia ha solo una vaga parentela con i *mondo movies*. Sebbene programmaticamente ispirati alla “realtà” – quella appunto “romanzesca”, come il titolo di una rubrica della «Domenica del Corriere» a cui dichiaratamente si ispira – gli episodi (quindici) che compongono il film sono quasi integralmente frutto di messa in scena finzionale. Le immagini che propriamente potrebbero essere definite documentarie costituiscono solo una piccola parte del film. Alcuni momenti potrebbero invece essere classificati come *mockumentary* (per esempio, l’episodio newyorchese con il tizio che chiama le televisioni e la stampa perché assistano all’uccisione di sua moglie è girato in modo che le sue immagini appaiano realmente documentarie).

Il film è diviso in due parti. La prima è composta da numerosi brevi episodi, che raccontano quei piccoli fatti curiosi, e a volte incredibili, che popolano rubriche giornalistiche come quella citata: coincidenze straordinarie, incontri inaspettati, rivelazioni sorprendenti. Gli episodi sono girati in varie parti del mondo. Si parte dall’Italia (nell’episodio di apertura, una signora dell’alta società, priva di stimoli vitali, quasi una parodia di un personaggio antonioniano,³⁰ giunta sull’orlo del suicidio, viene salvata da un proletario: la voce over della donna che incessantemente ripete «nulla, nulla, *nulla*» si trasforma in un soddisfatto «*ullalà*» quando davanti a lei si trova l’uomo, che però poi la violenta), si passa poi alla Costa azzurra dove un incidente stradale provoca la decapitazione di un motociclista, alle Hawaii e così via. A volte i rapidi raccontini non pretendono di essere altro che spiritose barzellette (il bacio più lungo provocato da protesi dentarie che si erano incastrate, il camionista che casualmente scopre il tradimento della moglie col collega), a volte – e qui c’è la vaga parentela coi *mondo movies* di cui si diceva – hanno qualche generica pretesa di descrizione sociologica (l’invadenza dei media, e la loro dipendenza dalla pubblicità, nel citato episodio di New York; Tokyo come la raffigurazione di un futuro dominato dall’individualizzazione e dalla solitudine, ecc.).

Per certi versi, questi brevi episodio fanno di *Realtà romanzesca* un film che rispecchia la personalità di Fusco (qui accreditato come sceneggiatore insieme a Proia), la sua indole di narratore di aneddoti dove il confine tra vero e falso, tra realtà e invenzione, appare sfumato, la sua capacità di incuriosire l’ascoltatore con racconti strani e incredibili: «puntuale fra le sette e le otto Gian Carlo Fusco teneva banco attorniato da colleghi e amici visibilmente incantati dalla sua voce rugginosa che raccontava, bonaria e arguta, fatti e misfatti d’esotiche contrade o, al più, l’ultimo episodio di cronaca, meglio “nera” anziché “bianca”, verificatosi da poco in città. Piazzarsi lì poco discosto non costava niente, ma lo spasso era assicurato. Che storie! Quali mirabolanti accensioni fantastiche!».³¹

³⁰ Forse una specie di postilla a *Tentato suicidio*, episodio de *L’amore in città* (1953) diretto dal regista ferrarese.

³¹ Le parole sono di Sauro Borrelli, riportate da BENVENUTO 2004, p. 168. Molti altri testimoni hanno

Il secondo tempo – occupato in gran parte da due lunghi episodi – ha, per la verità, un carattere ben diverso rispetto al primo. I tempi si dilatano e l'affinità coi *mondo movies* appare più marcata. Nel primo episodio si osservano le comunità di surfisti di Malibu che, in attesa dell'onda perfetta, vivono fumando marijuana e professando un radicale nichilismo. Il secondo è una specie di strano *mélange* fra un *mondo movie* e una *love story*: la musica di carattere dichiaratamente romantica accompagna il viaggio intorno al mondo col Concorde compiuto da un giornalista che in una delle sue tappe si innamora di una donna. In modi diversi, la velocità supersonica dell'aereo e l'innamoramento determinano un mutamento nella percezione del tempo e dello spazio: dopo che ha conosciuto quella donna, per il giornalista il tempo assume un significato nuovo e diverso. L'episodio termina in modi paradossalmente tragici (con un incidente tra l'uomo e la donna che si erano dati appuntamento al Bois de Boulogne). Il film si conclude poi con due brevi episodi che ritornano alle situazioni curiose del primo tempo. L'episodio conclusivo si svolge a Phoenix dove una donna si fa ibernare, così da poter essere «tra coloro che vedranno quello che succederà domani». La conclusione suggella dunque in questo modo quella curiosità per le diverse manifestazioni della vita umana, comprese le più strane e bizzarre, che è il tratto distintivo della personalità di Fusco.

La collaborazione con Proia è poi proseguita. Il 21 aprile 1974 va in onda sul Secondo canale la prima delle due puntate de *Il mondo è uno spettacolo*, un collage di spettacoli di vario tipo (alcuni dei quali riciclati da precedenti film, tra cui *Realtà romanzesca*) con un commento scritto da Fusco e dallo stesso Proia e letto da Gianrico Tedeschi. Nel 1979 vengono invece trasmesse le quattro puntate de *Il giorno e la notte* ovvero, come recita il sottotitolo, «cronaca minima di vent'anni fa», con commento di Fusco e Marcello Ciorciolini e la regia di Proia: il boom economico e le contraddizioni che caratterizzano il tessuto sociale italiano, osservati principalmente dalla prospettiva dei cambiamenti del costume.

Infine, *Mondo di notte oggi* (1975) diretto da Proia torna ad esplorare il mondo dei locali notturni (sulla scia di una serie, iniziata con *Mondo di notte*, 1960, di Luigi Vanzi, a cui lo stesso regista aveva già contribuito). Il testo del commento è attribuito ad Oreste Lionello «con la collaborazione di Giancarlo Fusco». È uno degli ultimi esempi di un genere in netto declino: ormai in questi anni i *mondo movies* tendono a ridursi sempre più a casuali assemblaggi di scene che cercano il sensazionalismo a buon mercato. Le maglie della censura si sono di molto allargate e ci si può permettere di essere molto più espliciti nel mostrare e nel dire. Il commento, invero fiacco nelle spiritosaggini (giochi di parole e facezie per palati di bocca buona) e nei tentativi di analisi seria, accompagna l'accostamento in fondo disordinato e prolisso dei diversi brani con un misto di pseudo-sociologia (si parla di «profonda trasformazione del costume»), di una punta di moralismo (nei confronti del dilagare inarrestabile del sesso e della pornografia) e – seguendo una retorica che già avevamo trovato in *Nudi per vivere* – di una diffusa nostalgia per quando il mondo dei locali notturni aveva

ricordato con parole simili la straordinaria capacità affabulatoria di Fusco.

più classe e gusto (l'iniziale dichiarazione di Coccinelle – «Lo spettacolo di oggi è lo specchio dei tempi: uno va, si vede riflesso e si sputa in faccia» – fornisce una chiave di lettura a cui la voce over pare talvolta accodarsi). La liberalizzazione dei costumi porta a una vera libertà? È questa la domanda che si legge tra le righe dell'intero commento: la risposta implicita sembra essere negativa (quel che prevale sono piuttosto le logiche economiche e la commercializzazione della promessa di «felicità sessuale»).

I *mondo movies* costituiscono dunque uno dei filoni più consistenti delle collaborazioni cinematografiche di Fusco. Come si diceva in apertura, Fusco vi è coinvolto in qualità di “esperto” (lui stesso proponeva a Blasetti i suoi suggerimenti come osservazioni «scientifiche»). Come si è visto, però, le regole del “genere” gli si impongono e lo costringono ad incanalare la sua arguzia di osservatore entro binari per molti versi prevedibili e ad adeguarsi ad alcune aspettative codificate: la patina di sociologismo e di critica di costume che serve a dare giustificazione al voyeurismo che è alla base di questi film, la condanna dei tempi attuali e il rimpianto di un passato idealizzato (*Nudi per vivere*, *Mondo di notte oggi*), l'ironia verso il nuovo e il diverso, da esorcizzare ridicolizzandolo (*Italiani come noi*), la necessità di conciliare il desiderio di sorprendere e scioccare con la necessità di rassicurare lo spettatore.

NELLA PROFONDITÀ DEL CINEMA DI GENERE

Al di là del contributo ai *mondo movies*, Fusco partecipa a diversi altri film “di genere”. Nel delineare i contorni di questa attività cinematografica occorre considerare l'ipotesi (che appare più che fondata, anche se manca la prova definitiva) avanzata da Dario Biagi³² secondo cui Benito Ilforte, co-sceneggiatore dei *b-movies* di Emimmo Salvi,³³ sarebbe in realtà uno pseudonimo di Fusco. Ingenui e sfacciati, sono film confinati nelle sale di terza visione, girati con mezzi poverissimi, mescolando sincreticamente diversi immaginari. *Vulcano figlio di Giove*, ad esempio, è un peplum assai bizzarro: gli dei dell'Olimpo appaiono non diversi da comuni mortali del giorno d'oggi alle prese con conflitti generazionali (Venere ha il carattere di una ragazza indisciplinata e capricciosa, mentre l'autorità di Giove, insidiata da Marte e Plutone, sembra vacillare). La trama si sviluppa intorno al conflitto tra Vulcano e Marte, a cui lo spettatore in cerca di significati nascosti fra le righe potrebbe forse vedere il contrasto tra la forza lavoro (formata da quelli che in occasioni più serie Fusco avrebbe chiamato gli «uomini oscuri»:³⁴ Vulcano, eroe positivo della vicenda, è definito dall'avversario «rozzo fabbro» e l'inquadratura in cui guida gli schiavi siculi che si avvicinano alla mdp po-

³² BIAGI 2005 p. 214 (dove, erroneamente, viene però attribuita a Ilforte anche la partecipazione a *Sexy nel mondo*), BIAGI 2017, p. 328. Di questi lavori in incognito vi è un'eco in *A Roma con Bubù*, quando il protagonista si trova a rimaneggiare la sceneggiatura di un polpettone storico.

³³ Lo troviamo nei titoli di sei film che spaziano dal peplum (*Vulcano figlio di Giove*, 1962) alla mitologia nibelungica (*Il tesoro della foresta pietrificata*, 1965), dall'avventura orientaleggiante (*Le 7 fatiche di Ali Babà*, 1962, *Sindbad contro i sette saraceni*, 1964) al poliziesco (*Fbi chiama Istanbul*, 1964) e al musicarello (*Un gangster venuto da Brooklyn*, 1966).

³⁴ VIGNATI 2020.

trebbe ricordare *Il Quarto stato*) e chi intende sfruttarla a fini bellici (Marte, dio della guerra, il suo alleato Plutone e Milos, il re della Tracia, i cui tratti hanno un che di mussoliniano).³⁵ La definizione dei personaggi e delle situazioni hanno il carattere del fotoromanzo e si prestano a un utilizzo in serie: da un film all'altro, malgrado il cambiamento di ambientazione, si direbbe che la storia ruoti intorno a schemi molto simili: un malvagio che assoggetta una popolazione (o minaccia di conquistarne i tesori), un eroe buono che ha il ruolo di liberatore, una donna in mezzo fra loro. Trame e personaggi, conditi da qualche elemento soprannaturale, raramente da una blanda componente erotica (ma *Il tesoro della foresta pietrificata* è più cupo, castigato e romantico) e da una lunga battaglia conclusiva (oltreché dalla costante presenza di un nano), sono largamente intercambiabili. Si direbbe che solo il mutamento dei costumi ci avverte del passaggio dalla mitologia greca all'Arabia di Ali Babà. Per il resto, il carattere dei personaggi, e anche il linguaggio dei dialoghi, non sembrano cambiare granché (fanno eccezione, almeno parziale, i due film di ambientazione contemporanea).

A un ambito produttivo sostanzialmente simile a quello dei film di Salvi, nel quale l'immaginario del cinema di genere è usato con la libertà di chi è consapevole di fare una «baracconata» (per usare il termine con cui Del Buono descriveva il film di Trenker), si può ricondurre anche un soggetto rimasto irrealizzato³⁶ e ambientato nel Far west (*Nude con gli speroni, ovvero Dinamite girls: le vedove nere*).³⁷ La trovata consiste nel porre al centro della vicenda personaggi femminili.³⁸ Protagonista del film solo le «7 west sirens 7», un gruppo di sette donne che girano gli Stati Uniti esibendosi come ballerine ma che nascondono una doppia identità (sono in realtà «un' affascinante associazione a delinquere»: con truffe e borseggi stanno mettendo insieme il capitale necessario per aprire il più grande locale di tutto il west). Il fulcro della vicenda è la restituzione di un tomahawk, ossia della sacra ascia di guerra, agli Uroni, una pacifica tribù di indiani, a cui era stata rubata da una banda di avventurieri: il capo della banda sta per morire e, per mettersi in pace la coscienza, affida ai figli il compito di riportare ai legittimi proprietari l'ascia, che ha un valore immenso (la lama è un enorme zaffiro). Di questo proposito vengono a conoscenza le sette ballerine ma anche «Le vedove ne-

³⁵ «La libertà è il mio ideale. Per essa ho combattuto e combatterò fin quando avrò vita» dice in conclusione il protagonista de *Le sette fatiche di Ali Babà*, mentre alla fine di *Sindbad contro i sette saraceni* uno dei personaggi dice: «La violenza di Omar non ha avuto ragione sulla libertà e la pace. Conservate questa libertà per voi e per i vostri figli, siatene degni perché la libertà è l'unica ragione di vita». A prendere sul serio questi film, in cui proclami simili abbondano, li si direbbe in continuità con la lettura della Storia come costante tensione verso la libertà proposta da Fusco nel commento a *Ca ira* (1964) di Tinto Brass...

³⁶ Gli inediti per il cinema di Fusco sono un ambito ancora in larga misura inesplorato. BIAGI 2005, pp. 206-211 parla ad esempio di «soggetti a ripetizione» scritti con Prunas per la De Laurentiis.

³⁷ *Nude con gli speroni, ovvero Dinamite girls: le vedove nere*, idea di Giancarlo Fusco per un film di Romolo Marcellini, CSC BLC. Viene da chiedersi se il riferimento a Romolo Marcellini che compare nel sottotitolo non sia forse un refuso: forse il soggetto era pensato per il meno noto Siro Marcellini, che infatti nel 1967 dirige *Lola colt*, un western con una protagonista femminile.

³⁸ Trovata presente anche nel citato *Lola colt* e in *Little Rita nel West* (1967) di Ferdinando Baldi, ibrido di western e musicarello.

re», una «specie di consorteria femminile», «accomunate da un inestinguibile odio per gli indiani», «un gruppetto implacabile, avido e senza scrupoli [...] agli ordini di una poderosa cinquantenne, Debora». Le Vedove nere vogliono umiliare e assoggettare gli indiani (il possesso dell'ascia conferisce potere sulla tribù). Alle Sirene, invece, l'ascia interessa unicamente per il valore economico. Quando però Susy Winky, la loro capa, comunica alle compagne l'intenzione di impadronirsi dell'ascia, Polly Dream, una di loro, rivela di avere sangue indiano (è nipote del capo Castoro Bianco, che fu ucciso proprio dalla banda di avventurieri): all'udire questa storia le compagne si commuovono e cambiano i loro piani, adoperandosi affinché l'ascia possa tornare agli Uroni.

Il contrasto tra le due bande di donne si conclude con la vittoria delle Dinamite girls, che ridicolizzano Debora, consentono agli Uroni di riavere l'ascia e infine decidono di utilizzare i loro capitali non per un locale di vizio e corruzione ma per una scuola modello con «annesso oratorio».

Come si legge nello stesso soggetto, il west nel quale si dovrebbe svolgere la vicenda dovrebbe essere «particolarmente colorato e movimentato. Accentuato in chiave vagamente ironica, senza tuttavia traboccare nel grottesco dichiarato e nel comico intenzionale». Riguardo alla componente erotica suggerita dal titolo, le note conclusive introducono una sfumatura di cautela: «Nude in calzamaglia, beninteso. [Questo è] il nocciolo di una storia “per tutti”».

FRA CRONACA NERA E COMMEDIA

Se, come si è visto, Fusco entra nel filone dei *mondo movies* in qualità di “esperto” che ha una conoscenza diretta delle realtà mostrate in quei film, anche in altri ambiti le collaborazioni cinematografiche sono in qualche modo legate alle sue conoscenze giornalistiche. In alcune di queste collaborazioni mette a frutto l'esperienza del giornalista che sa di cronaca nera e che conosce il mondo dei “duri”. Assieme a Prunas Fusco scrive i dialoghi di un paio di episodi (*Lo sconosciuto* di Pietro Nelli e *Corte d'assise* di Mario Maffei) di una serie televisiva dimenticata ma non priva di qualità, *Il triangolo rosso* (1967).³⁹ Gli episodi sono incentrati sui casi affidati alla polizia stradale: il Tenente Marchi (Jacques Sernas) ha ogni volta il compito di scoprire la meccanica di un incidente stradale, che talvolta porta alla luce fatti più gravi: gli episodi ricalcano la struttura di un giallo ma con «tecnica quasi giornalistica, da film-verità o film-documento. Luoghi, scene e persone per quanto possibile son stati presi dal vero».⁴⁰ La stampa dell'epoca ne sottolinea infatti la credibilità dell'ambientazione,⁴¹ a cui anche i dialoghi hanno dato il loro contributo.

Qualche anno dopo collabora a *Bocche cucite* (1970) di Pino Tosini, una sorta di noir dalle forti tinte melodrammatiche che descrive il diffondersi della mafia in una

³⁹ Cfr. la voce *Il triangolo rosso*, in GRASSO 2002.

⁴⁰ G. Lug., *Giallo sull'asfalto*, «Radiocorriere TV», XLIV, 29, 16-22 luglio 1967, p. 24.

⁴¹ Per esempio, u. bz., *I drammi della strada*, «La Stampa», 22 luglio 1967, u. bz., *Omicidio per un sorpasso*, «La Stampa», 5 agosto 1967.

città del Nord. I codici dell'omertà che caratterizzano questa organizzazione emergono dai fatti incresciosi che coinvolgono una famiglia siciliana (mentre il più giovane dei fratelli – Lou Castel – sconta una condanna in carcere, gli altri fratelli tengono sua moglie segregata in casa per abusarne sessualmente). È un film di genere che ha qualche ambizione di “verismo” e che, proprio a fini veristici, affida i dialoghi a Fusco,⁴² ritenuto un conoscitore del mondo della mala e dei suoi codici linguistici (la sceneggiatura è attribuita al regista, autore anche del soggetto, a Walter Alberti e a Catherine Varlin). Ecco dunque che, più volte, la progressione narrativa si allenta per far posto a scene che danno spazio all'osservazione e all'ascolto dell'ambiente carcerario e degli altri luoghi in cui si muove la malavita e l'umanità che gli sta attorno. Protagonista di queste scene, nelle quali si intrecciano i dialoghi di numerosi personaggi senza nome, è il gergo del carcere e della malavita. A volte, per la verità, più che rivelare intenzioni documentaristiche, queste scene sembrano andare alla ricerca del “colore” in modo che susciti un facile sorriso attraverso figure macchiettistiche. Il lessico colorito della prostituzione dopo la retata («hai capito? L'hanno fatto secco con la Berta sua di lui e quando capita, tac, ci beccano a noi, ci beccano»), «E già: battone quando stiamo zitte e quando facciamo la spia diventiamo all'improvviso delle brave guaglione... Ah, ma deve venire Mao!») o la raffigurazione buffonesca degli omosessuali (tra i quali compare lo stesso Fusco che vediamo lavorare a maglia assieme ad altri detenuti) sono un esempio del taglio ridanciano che viene dato a questa esplorazione ambientale. Nondimeno, con questi dialoghi frammentari e privi di ordine, in bilico tra intenzione paradocumentaristiche e deriva ridanciana, le scene collettive sono in ogni caso quelle più originali del film. Non mancano momenti in cui l'abilità del dialoghista vien fuori, attraverso divagazioni e icastiche osservazioni di costume («Qual è l'ideale dell'italiano medio? Fregare lo stato...») o, come nella scena dell'ora d'aria in carcere, attraverso l'accostamento di frammenti di conversazione fra loro prive di connessioni logiche. Per il resto, il dialogo si limita ad assecondare gli sviluppi molto più convenzionali del film, orientati a tonalità banalmente melodrammatiche e talvolta alla ricerca del facile sensazionalismo (la droga e il sesso nel night club, l'irruzione nel casinò clandestino) oppure tendenti a una certa didascalicità (le parole dell'assistente sociale sulle regole arcaiche della famiglia mafiosa).⁴³

Le ultime collaborazioni alla scrittura di film danno sfogo al registro comico. In *I racconti romani di una ex novizia* (1972) di Pino Tosini si cimenta col filone, allora molto in voga, dei “decamerotici” (il soggetto è del regista, la sceneggiatura del regista e di Fusco).⁴⁴ Qui, per la precisione, è Pietro Aretino ad essere evocato (il titolo

⁴² Fusco è spesso accreditato (per esempio, nei film di Tinto Brass) come autore dei dialoghi. Si tratta di un ruolo abbastanza insolito nel cinema italiano. Diversamente dal cinema francese, dove è frequente che i titoli di testa attribuiscono i dialoghi a uno scrittore differente da soggettista e sceneggiatore, in quello italiano è raro che tale ruolo sia esplicitamente distinto dagli altri due.

⁴³ *La società delle bocche cucite*, è il titolo di un ampio reportage di Fusco (ora in Fusco 2004, pp. 134-146) che sottolinea l'origine sociologica del fenomeno mafioso, impossibile quindi da sconfiggere con le sole repressioni poliziesche (p. 142).

⁴⁴ Anche se molti testi (tra cui GIUSTI 2019) dimenticano di indicare il nome di Fusco.

del film, prima che venisse respinto in primo grado e in appello dalla commissione di censura⁴⁵ era *I racconti romani di Pietro l'Aretino*). La struttura narrativa prevede una doppia cornice. La storia vera e propria (una serie di episodi che hanno protagonista la bella Nanna, prima novizia in convento e poi cortigiana)⁴⁶ si immagina narrata dallo stesso Aretino a papa Leone X e poi, a sua volta, riferita in musica da un «poeta da osteria» ai suoi compagni di galera. Come si dirà in conclusione, in questo poeta è possibile che Fusco abbia voluto rappresentare se stesso e il proprio rapporto con la cultura «ufficiale».

In *Bella, ricca, lieve difetto fisico, cerca anima gemella* (1973) di Nando Cicero, Fusco è accreditato di una «collaborazione alla sceneggiatura» (il soggetto è dello stesso regista, che firma poi la sceneggiatura assieme a Sandro Continenza). Tra i registi del cinema cosiddetto «di profondità», Nando Cicero è uno di quelli che maggiormente è riuscito ad affermare tratti personali, che si ritrovano in una inclinazione all'eccesso, al brutto, al volgare,⁴⁷ tanto che alcuni suoi titoli sono diventati film «di culto». Qui allestisce una vicenda grottesca sul ribaltamento dei rapporti tra i sessi. Il protagonista, in apparenza un tipico buon padre di famiglia borghese, guadagna da vivere fingendosi vedovo e adescando con annunci sui giornali donne sole e con qualche problema fisico a cui, con l'inganno, estorce del denaro. Uno degli incontri propiziati dall'annuncio lo porta infine ad essere rapito da un gruppo di militanti femministe che lo costringono a un umiliante striptease e poi ad un incontro con una bella modella che si rivelerà ermafrodita (il *lieve difetto* del titolo) e che, dopo il definitivo cambiamento di sesso, finirà per far coppia fissa con sua moglie. Attraverso situazioni comiche grossolanamente farsesche e un dialogo greve, il film intende quindi essere una parodia sia dei valori borghesi e della famiglia tradizionale, sia delle rivendicazioni femministe.

Per *Basta con la guerra... facciamo l'amore* (1974) di Andrea Bianchi, un mediocre film da caserma, molto trattenuto sul piano delle scene osé, ma costantemente incentrato su situazioni equivocate,⁴⁸ Fusco scrive i dialoghi, i quali, a parte qualche modestissimo gioco di parole (Rommel/Rimmel, lotto/letto, «perbacco, sono becco», ecc.), si reggono sulla continua sovrapposizione tra due diversi registri, quello militare – l'unico conosciuto dal protagonista – e quello del linguaggio delle relazioni amorose (il colonnello utilizza termini del primo linguaggio per sostituire il vocabolario della seduzione). Tra le righe, il colonnello lascia trasparire nostalgie fasciste (quando i treni arrivavano in orario) se non addirittura naziste, ma i suoi atteggiamenti guerreschi e virilisti sono ridicolizzati dall'impotenza che gli impedisce di soddisfare la moglie. Il personaggio si ricollega dunque alla caricatura dei valori militari che è uno dei più

⁴⁵ Vedi CURTI – DI ROCCO 2015, pp. 178-179.

⁴⁶ Gli episodi traggono (molto liberamente) ispirazione dalle opere dell'Aretino (ci sono evidenti richiami sia al *Ragionamento* sia al *Dialogo*).

⁴⁷ Su Cicero si veda GRMEK GERMANI 2008.

⁴⁸ Il protagonista, un colonnello imbevuto di retorica militaresca, intende verificare che al nipote appena uscito dal seminario piacciono le donne e affida la missione di scoprirlo alla cameriera e soprattutto alla moglie, la quale, insoddisfatta delle scarse qualità amatorie del marito, finirà per svolgere con zelo l'operazione.

ricorrenti leitmotiv dei racconti di Fusco, anche se – più banalmente – l'origine del film si inserisce piuttosto nella scia della fortunata serie del colonnello Buttiglione (iniziata l'anno precedente con *Un ufficiale non si arrende neanche di fronte all'evidenza, firmato colonnello Buttiglione*, 1973, di Mino Guerrini): l'interprete scelto per la parte del protagonista è infatti lo stesso (Jacques Dufilho).

Con lo stesso spirito guascone con cui ha scritto questi film, Fusco ha poi interpretato piccole parti, perlopiù di carattere macchietistico, con travestimenti spesso sgangherati che ne esasperavano la già vistosa fisicità. In continuità con le figure di soldati e ufficiali dipinti con tratti grotteschi nei suoi racconti ha talvolta vestito panni militari. Ne *Il generale dorme in piedi* (1972) di Francesco Massaro è doppiato in napoletano e compare brevemente al poligono di tiro dove comunica a un bramoso Ugo Tognazzi che non ha ricevuto l'agognata promozione a generale. In *Vogliamo i colonnelli*, veste i panni del colonnello Gavino Furas, uno dei militari guidati da Tognazzi in un farsesco tentativo di colpo di stato: doppiato stavolta in sardo, è sfigurato al volto per aver partecipato da giovane a un duello. Sia il film di Monicelli che quello di Massaro, nella loro presa in giro del mondo militare, delle ambizioni e della retorica che lo pervadono, sembrano risentire di una certa qual influenza dei temi e dell'ironia fuschiana. La scelta di assegnargli un cameo (piuttosto insignificante quello di Massaro, degno di maggior attenzione quello di Monicelli) ha quindi valore di tributo e di riconoscimento (per il film di Monicelli si parla anche di un suo contributo alla sceneggiatura).⁴⁹

In *Senza famiglia, nullatenenti cercano affetto* (1972) di Vittorio Gassman è un clochard che, sopra una discarica, racconta all'orfano Paolo Villaggio il suo rapimento ad opera di una zingara. In *Mordi e fuggi* (1973) di Dino Risi compare brevemente nel ruolo del direttore del telegiornale che, con gestualità esasperata, si arrabbia per il modo in cui i suoi giornalisti trattano il caso dell'industriale rapito. In *Ku Fu? Dalla Sicilia con furore* (1973) di Nando Cicero, doppiato in romanesco, è l'oste Kekor Nuto, stempiato ma con una vistosa parrucca che nasconde una calotta d'acciaio con la quale mette ko chi gli interrompe i pasti. In *Paulo Roberto Cotechiño centravanti di sfondamento* (1983) di Nando Cicero è un giornalista che segue il sosia italiano del bomber brasiliano sorprendendolo ripetutamente con donne e alcool. Fa storia a sé la partecipazione a *Capricci* (1969) di Carmelo Bene, dove, all'interno di uno svolgimento che sembra sfuggire a qualsiasi tentativo di comprensione, fa un paio di brevi apparizioni, prima con poncho e sombrero, nei panni di un killer che vanta le sue imprese e poi, con abito elegante, al fianco di un uomo vestito da donna a cui chiede di «non dare nell'occhio».

CONCLUSIONI

Gran parte dei film e dei progetti esaminati in questo articolo sembrano avvalorare la tesi di uno scrittore che si è “buttato via”, che ha disperso il proprio grande talento

⁴⁹ BIAGI 2005, p. 242.

in direzioni sbagliate, compiendo scelte sconsiderate. Nel precedente contributo sul corpus cinematografico di questo scrittore parlavamo infatti di *dépense*, dissipazione.

Tuttavia, anche questi lavori non sono slegati dalla sua produzione letteraria e, anzi, hanno per certi versi un carattere rivelatore. I commenti ai *mondo movies*, dove vengono descritti locali di spogliarellero, luoghi di prostituzione e mutamenti nei costumi sessuali, appaiono legati a testi come *Quando l'Italia tollerava*, che gli erano valsi la definizione (affibbiatagli da Enzo Tortora) di «Tacito dei casini».⁵⁰ Anche film come *Bocche cucite* o come *Basta con la guerra... facciamo l'amore* sono direttamente legate, come si è visto, con gli interessi tematici che Fusco ha sviluppato nelle sue opere letterarie e giornalistiche. Ne sono, in un certo senso, una loro trivializzazione. Al contempo, il progressivo deterioramento della qualità dei film a cui ha partecipato è indicativa del percorso compiuto da Fusco e del suo scivolamento, più o meno volontario, verso posizioni politico-ideali confinanti con l'area della destra (come emerge, ad esempio, dai commenti a film come *Italiani come noi* o *Mondo di notte oggi*).

Di questo processo di degradazione è lo stesso Fusco a rendersi conto ed è proprio un personaggio cinematografico ad esprimere questa consapevolezza. Nel personaggio del poeta da osteria che, come si è detto, riferisce la storia de *I racconti romani di una ex novizia*, e che, come gli altri carcerati, si esprime in un greve romanesco, si può forse vedere un ironico autoritratto dello stesso Fusco, che «campa come la cicala e il ranocchio» raccontando storie per farsi pagare da mangiare e da bere e che rimane escluso dai circoli dei fini letterati (è stato incarcerato proprio perché «quello che va bene per messer Pietro l'Aretino, che è un letterato fino [...] nun va bene pe' me, che so' un poveraccio»). È interessante osservare che, in un dialogo de *La chiave* si ritrova una contrapposizione simile, quando, a proposito di alcune stampe erotiche di Giulio Romano, viene detto che «a finire in galera fu Marcantonio Raimondi, non Giulio Romano. Giulio Romano aveva fatto i disegni, ma a rimetterci fu solo l'incisore delle stampe... non aveva le protezioni politiche dell'altro».⁵¹

In questo «poeta» forse Fusco ha dunque voluto raffigurare in chiave grottesca la propria parabola discendente: di certo, quando il carceriere gli chiede di sentire i suoi «versi» e lo costringe a imitare i versi del gatto, del gallo e del cane, non si può non pensare a come, nel corso del tempo Fusco abbia finito per disperdere le sue indubie capacità di scrittura finendo spesso per rinchiudersi nella ripetizione di un personaggio stereotipato (si pensi a certe comparsate in alcuni film di profondità a cui abbiamo fatto cenno). Allo stesso tempo, la contrapposizione con le protezioni di cui gode l'Aretino (e con quelle di cui gode Giulio Romano, a differenza di Marcantonio Raimondi), sembra esprimere una vena di (rancorosa?) polemica per la propria esclusione dai circoli che contano.

Per ritornare alla tipologia delle relazioni tra letterati e cinema abbozzata in apertura, a confinare Fusco nel rapporto che abbiamo definito «prigione», è probabilmente

⁵⁰ È lo stesso Fusco a ricordare la definizione (cfr. Fusco 2004).

⁵¹ T. Brass, G. Fusco, G. Scarabello, *La chiave*, sceneggiatura, p. 205 (CB CREEC). Il nome di Fusco compare in questa versione della sceneggiatura ma non nei titoli di testa del film concluso.

sia l'incapacità di essere un oculato amministratore del proprio talento che lo porta ad accettare progetti strampalati e dissipativi, sia l'incompleta "legittimazione" conquistata come letterato. Giornalista e narratore, Fusco è sempre rimasto una figura difficile da incasellare, stilisticamente e ideologicamente. Quando si accosta al cinema non è circondato dall'aura del letterato a pieno titolo. E questo non gli consente di avere libertà di scelta: più che scegliere, è dunque scelto sulla base di un incasellamento stereotipato come esperto di locali notturni, mala e militari. Ed è costretto ad aderire alle regole e alle aspettative dei generi in cui si trova a svolgere la sua opera. A giudicare dalla partecipazione a film sempre più sgangherati si direbbe che Fusco accetti queste costrizioni con l'indifferenza che nasce dalla considerazione dello spettacolo cinematografico come una «baracconata». I brani da *La chiave* e da *I racconti romani* citati in queste conclusioni sembrano però indicare che in lui sia rimasto il rimpianto di non aver avuto lo spazio che sentiva di meritare per svolgere la propria inventiva in campo cinematografico come avrebbe voluto e potuto.

Rinaldo Vignati
 Università di Bologna
 rinaldo.vignati@gmail.com

RIFERIMENTI ARCHIVISTICI E BIBLIOGRAFICI

- ACS : Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale Spettacolo, Archivio Cinema.
- CB FAB : Cineteca di Bologna, Fondo Alessandro Blasetti.
- CB CREEC : Cineteca di Bologna, Fondo Creec.
- CSC BLC : Centro Sperimentale di Cinematografia, Biblioteca Luigi Chiarini, Sezione Sceneggiature.
- ARCIERO 2012 : Gianfranco Arciero, *Mario Pannunzio: il cinema, la fotografia*, Roma, Centro studi e ricerche sulla cultura visuale e sui linguaggi della comunicazione, 2012.
- BENVENUTO 2004 : Beppe Benvenuto, *Nota*, in Gian Carlo Fusco, *La lunga marcia*, Palermo, Sellerio, 2004.
- BIAGI 2005 : Dario Biagi, *L'incantatore*, Roma, Avagliano, 2005.
- BIAGI 2017 : Dario Biagi, *Romanzo segreto di una vita da romanzo*, in Tiberio Mitri, *La botta in testa*, Palermo, Sellerio, 2017, pp. 319-333.
- BLASETTI 1961 : Alessandro Blasetti, *Io amo, tu ami...*, S. Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1961.

- BONDANELLA 2014 : Peter Bondanella, *General Introduction. Rethinking Italian Cinema*, in *The Italian cinema book*, a cura di Peter Bondanella, London, BFI-Palgrave, 2014, pp. 1-5.
- BRIGUGLIO – SCARFÒ 2018 : *Corrado Alvaro e il cinema. Una magnifica ossessione*, a cura di Maria Cristina Briguglio – Giovanni Scarfò, Reggio Calabria, Città del sole, 2018.
- BRUNETTA 2009 : Gian Piero Brunetta, *Dans les limbes du cinéma: l'histoire du Sergente nella neve (Le sergent dans la neige) de Olmi et Rigoni Stern*, «AAM TAC: Arts and Artifacts in Movie – Technology, Aesthetics, Communication», 6 (2009), pp. 23-29.
- BRUNETTA 2017 : Gian Piero Brunetta, *Attrazione fatale. Letterati italiani e letteratura dalla pagina allo schermo: una storia culturale*, Milano-Udine: Mimesis, 2017.
- BRUSCHINI – TENTORI 2013 : Antonio Bruschini – Antonio Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Milano, Bloodbuster, 2013.
- CURTI – DI ROCCO 2015 : Roberto Curti – Alessio Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (dal 1969 a oggi)*, Torino, Lindau, 2015.
- DEL BUONO 2003 : Oreste Del Buono, *Fusco, il narratore che andava a grappa*, in Gian Carlo Fusco, *La colonna*, Milano, Baldini e Castoldi, 2003, pp. 11-15.
- DELLA GASSA 2014 : Marco Della Gassa, «Tutto il mondo è paese». I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere, «Cinergie», 5 (2014), pp. 83-95.
- FUSCO 1960 : Gian Carlo Fusco, *Per un film su Coppi e il nostro tempo*, «Cinema nuovo», 1 (1960), pp. 9-10.
- FUSCO 1962 : Gian Carlo Fusco, *Gli indesiderabili*, Milano, Longanesi, 1962.
- FUSCO 2003 : Gian Carlo Fusco, *La colonna*, Milano, Baldini e Castoldi, 2003.
- FUSCO 2004 : Gian Carlo Fusco, *Il gusto di vivere*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- FUSCO 2005 : Gian Carlo Fusco, *A Roma con Bubù*, Sellerio, Palermo, 2005 (1 ed. 1969).
- FUSCO 2006 : Gian Carlo Fusco, *Cinema*, in Aa.Vv., *Voci d'autore*, Torino, Utet, 2006, pp. 22-23.
- FUSCO – PRUNAS – PERI 1964 : Gian Carlo Fusco – Pasquale Prunas – Vincenzo Peri, *Mio Dio. Soggetto cinematografico*, Roma, Tip. Zauli, 1964.
- GALLARINI 2018 : Luca Gallarini, *Le molte vite di Aldo Buzzi*, Pisa, Ets, 2018.
- GIUSTI 1995 : Marco Giusti, *Il grande libro di Carosello*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995.
- GIUSTI 2019 : Marco Giusti, *Dizionario stracult della commedia sexy*, Milano, Bloodbuster, 2019.
- GRASSO 2002 : Aldo Grasso (a cura di), *Televisione*, Milano, Garzanti, 2002
- GRMEK GERMANI 2008 : Sergio Grmek Germani, *Cicero, Nando*, in *Dizionario dei registi del cinema mondiale A-K*, a cura di Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, 2008, pp. 355-356

- GUIDI 1993 : Umberto Guidi, *Viareggio effetto cinema*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1993, p. 57.
- NEPOTI 1989 : Roberto Nepoti, *Il documentario, l'esotico e...*, in *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, a cura di C. Salizzato, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 129-136.
- NUVOLI 2001 : Giuliana Nuvoli, *Corrado Alvaro e l'amoroso sdegno del letterato*, «Studi novecenteschi», 61 (2001), pp. 45-61.
- VIGNATI 2019 : Rinaldo Vignati, *Indro Montanelli e il cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.
- VIGNATI 2020 : Rinaldo Vignati, *Tra Pinocchio e Lucignolo: Gian Carlo Fusco e il cinema*, «The Italianist», *online first* (<https://doi.org/10.1080/02614340.2020.1725732>).
- VIGNATI cdsa : Rinaldo Vignati, *La vocazione interrotta: il viaggio di Aldo Buzzi nel cinema*, «Cabiria – Studi di cinema», *in corso di pubblicazione*.
- VIGNATI cdsb : Rinaldo Vignati, *Irregolari "on the road". Le sceneggiature del milanese Umberto Simonetta*, «Il lettore di provincia», *in corso di pubblicazione*.
- VISENTINI 1984 : Gino Visentini, *Al cinema con Mario Pannunzio*, «Bianco e nero», 1 (1984), pp. 7-25.

