

## MARCELLINO, PICCOLO GRANDE EROE DI UN TEMPO DELLA MEMORIA.

*Marco Cipolloni*

Con Pablito Calvo, alias Marcelino, se ne è andata la più conosciuta (forse l'unica universalmente nota) icona senza famiglia di un cinema familista.

L'occasione è triste, ma buona per fare un po' di "revisionismo" (che in questo caso può voler banalmente dire cogliere l'occasione per rivedere e rileggere un film). Insieme al mito di Marcelino, è infatti possibile ricordare alcune interessanti questioni critiche relative alle valenze culturali e progettuali del cinema franchista.

Il primo problema è lo scarsissimo successo del cinema franchista all'estero, dove la fortuna di Marcellino è addirittura un'eccezione più unica che rara. Solo sesto nella classifica dei *días de estreno* a Madrid del periodo franchista (dopo *El último cuplé*, *Tarde de toros*, *La violetera*, *¿Dónde vas Alfonso XII?* e *La colina de los pequeños diablos*), *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) è stato all'estero l'unico vero *long seller* della produzione spagnola di quel periodo (soprattutto grazie ai cinema parrocchiali). Tale fortuna è documentata, in Italia, tanto direttamente (oltre undici milioni di spettatori), quanto indirettamente, con *Totò e Marcellino* (Antonio Musu, 1958, con Pablito Calvo che recita la sua tipica parte di piccolo orfano buono insieme al grande comico napoletano), con un remake recente (Comencini 1991), e con il doppiaggio di *Barcos de papel* (lacrimosa coproduzione ispano-argentina diretta nel 1962 da Román Viñoly Barreto, con un Pablito Calvo ormai alle soglie dell'adolescenza), storia patetica e commovente di un altro orfanello, che ha solo il volto di Pablito Calvo in comune con Marcellino, ma che in italiano è stato tradotto (direi inevitabilmente) come *Il ritorno di Marcellino*.

La seconda questione è relativa all'identificazione strettissima tra attore, film e personaggio, rara nel cinema non seriale. Non a caso tutti

gli altri piccoli eroi del cine con *niño* franchista, che, pur non avendo mai davvero varcato i confini della patria, sono famosi in Spagna quanto Marcellino, sono stati tutti, Marisol in testa, eroi seriali e, in quanto orfani, figli adottivi della grande tradizione della letteratura picaresca, cioè bimbi terribili o quasi terribili, allievi furbissimi e burloni della grande scuola di Lázaro de Tormes, sulla porta della quale sta scritto, come è noto, che «el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo». Marcellino, no. Lui è diverso. Ha un rapporto tutto suo e molto diretto col sacro, ma non col Diavolo. I bambini cui il personaggio interpretato da Pablito Calvo assomiglia non vengono dalla picaresca, ma dalla devozione e dalla miracolistica: sono, da un lato, i pastorelli delle apparizioni della Vergine (un certo successo lo ebbero nella Spagna dei primi anni cinquanta diverse versioni cinematografiche, spagnole e non, della vicenda di Fatima<sup>1</sup>) e dall'altro lo stesso Bambin Gesù, che, dal crocefisso, è l'interlocutore privilegiato e il fratello adottivo (se non il padre) del piccolo protagonista.

L'ambientazione conventuale e francescana e il rapporto privilegiato e diretto che, in questo scenario, lega Marcellino al Figlio della Santissima Trinità e gli consente di dialogare e fraternizzare con lui, oltre a proporre un modello molto ispanico e paternalistico di nesso con il potere (parafrasando un celebre titolo del Siglo de Oro si potrebbe dire che «del rey de los Cielos abajo, ninguno»), ci porta dritto alla terza importante questione, chiamando in causa alcuni parametri strutturali del cinema franchista e del suo sistema dei generi.

Il cine con *niño*, con la sua estetica da fumetto edificante e da libro illustrato per ragazzi (non di rado vi compaiono come ingredienti l'esotismo, l'avventura e la sessualità è di solito rimossa e interdetta, proprio come nel fumetto), è, in effetti, contemporaneamente, un cinema con bambini e un particolare modello di cinema per bambini, e, soprattutto, lo è entro le coordinate di un sistema di comunicazione pubblica in cui il paternalismo si estende, non senza contraddizioni e ambiguità, all'intero corpo sociale, assimilando di fatto ai bambini orfani anche i cittadini adulti con genitori a carico. Ecco allora che il dibattito che si sviluppa attorno al cinema per l'infanzia si identifica in Spagna, in più di un caso, con quello sulla possibilità e opportunità di un cinema nazionale, destinato a costruire e soddisfare i gusti cinematografici del pubblico spagnolo nella sua totalità.

In molti film del cinema religioso con *niño* troviamo gli stessi elementi, cioè l'orfano e i frati, ma con accento diverso (in *Fray Escoba*, 1961, e in altri film simili l'attenzione è sul rapporto tra i monaci che

1. *La señora de Fátima*, di Rafael Gil, 1951 e l'americano *The Miracle of Our Lady of Fatima*, diretto da John Brahm l'anno successivo e subito doppiato in Spagna come *La luz divina/El mensaje de Fátima*.

adottano e gli orfani adottati, mentre in *Marcelino, pan y vino* l'attenzione si sposta sul rapporto tra l'orfano e Gesù). Nel cinema del dopoguerra, dentro e fuori dalla Spagna incline al tono propagandistico e pseudo-apostolico da parabola pedagogico-esemplare, non è raro, del resto, l'"effetto speciale" della teofania verbale e della sacertà parlante (abbiamo già ricordato i film su Fatima, ma cose non troppo diverse capitano anche nel cinema americano di guerra fredda, o, a casa nostra, in certo neorealismo, da *La macchina ammazzacattivi*, 1948, di Rossellini a *Miracolo a Milano*, 1951, di De Sica e Zavattini, per non parlare dell'intera serie di *Don Camillo...*). Certo, non sempre il messaggio associato alla forma catechetica del divino che si manifesta si limita come in *Marcelino* all'ambito strettamente catechetico (scivolando anzi spesso e volentieri verso l'indottrinamento ideologico caratteristico dello spazio culturale della guerra fredda e dei blocchi contrapposti), ma è comunque importante notare che proprio *Marcelino* cristallizza la forma del racconto in uno schema destinato a diventare assolutamente canonico. Se il *Marcelino* di Pablito Calvo non ci fosse stato, per intenderci, difficilmente Jake ed Elwood, gli scatenati e demenziali *Blues Brothers* di John Landis, interpretati da John Belushi e Dan Aykroyd, si sarebbero trovati a testimoniare, «in missione per conto di Dio», un Vangelo arrangiato blues e soul tra i patiti del *blue grass* e i nazisti dell'Illinois.

Marcellino, piccolo grande eroe di un tempo della memoria, è morto, come il cinema che lo ha prodotto, prima dell'attore che lo ha interpretato, ma non è passato alla storia senza riprodursi, tanto nelle forme cinematografiche tipicamente postmoderne della parodia demenziale (*Blues Brothers*, appunto) e del remake (Comencini 1991). Che questo remake sia stato una coproduzione ispano-italiana non è casuale. Marcellino, infatti, è da noi uno degli ultimi eroi di carne e celluloidi, uno degli ultimi personaggi di popolarità autenticamente cinematografica, uno degli ultimi ricordi di pura pellicola. Dopo sono venuti i cartoni, le videocassette, i personaggi digitali dei videogame, etc. Ma per chi ha almeno trentacinque anni, quella di Marcellino è un'immagine grata anche perché è inseparabile dalla memoria di uno spazio e di un immaginario non ancora colonizzati dalla televisione, lo spazio e l'immaginario un po' dimessi, tra periferico e paesano, dei sabato pomeriggio passati nei cinema parrocchiali di quartiere, la testimonianza viva di un tempo-luogo storico e mitico insieme, dove tutti i cinefili della mia generazione hanno pagato pegno a storie esemplari e un po' melense, piene di amor patrio, sacrificio e buoni sentimenti (come quelle dei sette fratelli Cervi, di Marcellino, di Salvo d'Acquisto e di Padre Kolbe), ma hanno anche ottenuto in cambio l'indimenticabile privilegio di vedere in pellicola e su grande schermo gli ultimi capolavori del western classico (anche se le pellicole erano spesso malandate e il grande schermo era sempre un po' meno grande di quanto col senno di poi lo avremmo voluto).

