



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE

L'AUDACE COLPO DEI SOLITI NOTI

DALLA COMMEDIA ALL'ITALIANA
AI FILM DI SERIE B

STEFANO D'ALESSANDRO

RELATORE
SILVIA LEONZI

CORRELATORE
GUIDO VITIELLO

CATTEDRA
ANALISI DELL'INDUSTRIA CULTURALE

ANNO ACCADEMICO 2010-2011

L'AUDACE COLPO DEI SOLITI NOTI

Dalla commedia all'italiana ai film di serie B

Indice

INTRODUZIONE.....	7
CAPITOLO 1 - BOOM ECONOMICO E NASCITA DELLA COMEDIA ALL'ITALIANA	
L'euforia del boom	11
Dal neorealismo al neorealismo rosa alla commedia all'italiana: per- corso di maturazione del cinema italiano	21
I luoghi della commedia all'italiana	28
CAPITOLO 2 – EPOPEA DI UN PAESE SCHIZOFRENICO	
Un paese a due facce.....	35
Antropologia di un nuovo italiano (arrivista, rampante, arrogante, in- dividualista e abietto).....	41
La resistenza dopo la Resistenza. Gli idealisti ed i ribelli della società del boom.....	46
Il riscatto dei perdenti e la sconfitta annunciata: epopea di un paese	49
CAPITOLO 3 - I SEGRETI DEL SUCCESSO	
Un prodotto perfetto	57
I cinque moschettieri.....	60
Age e Scarpelli: la sceneggiatura come “arte da bottega”	72

CAPITOLO 4 - DECLINO DELLA COMMEDIA ALL'ITALIANA E AFFERMAZIONE DEL CINEMA DI SERIE B

Declino della commedia all'italiana	77
Arrivo della tv e crisi del cinema.....	86
La censura molla la presa. Straripano l'eros e il linguaggio volgare. L'industria cinematografica scopre i gusti triviali del pubblico.	98
CONCLUSIONI	105

Bibliografia.	117
Filmografia.....	119
Articoli di giornale.....	122
Sitografia.....	122

*Dedico questa tesi ai miei 4 nonni
nati tra gli anni '20 e '40
al loro mondo contadino scomparso*

INTRODUZIONE

Gli anni sessanta e settanta sono stati un ventennio di grande ispirazione artistica per il cinema italiano. È in questa stagione che ha preso vita, si è sviluppata ed è infine tristemente scomparsa la commedia all'italiana, un genere cinematografico che ha regalato al pubblico italiano infinite emozioni, ha conferito prestigio al nostro cinema grazie ai premi ricevuti in tutto il mondo, ha saputo raccontare la trasformazione del Paese dal dopoguerra alla fine del boom economico in maniera spietata e leggera allo stesso tempo. La commedia all'italiana si è sviluppata in un contesto storico, culturale e sociale di grande fermento, gli anni sessanta sono stati anni euforici, pieni di speranze ed illusioni che hanno creato l'umore necessario allo sviluppo del genere. Guardando oggi quei film non possiamo non essere assaliti da una profonda nostalgia per quella grande stagione, fatta di grandi personaggi artistici e professionali. Pensiamo anche all'aura quasi sacrale che avvolgeva attori come Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman e Ugo Tognazzi, registi come Dino Risi, Mario Monicelli, Ettore Scola ed altri ancora, addirittura sceneggiatori (figura che passa spesso inosservata) come Age e Scarpelli. Nostalgia di un cinema ed un'Italia che non ci sono più. È proprio da questa profonda nostalgia che nasce l'esigenza di studiare i processi politici, economici, storici, cinematografici e sociali che hanno permesso alla commedia all'italiana di nascere e poi morire senza che nessun

erede abbia saputo in qualche modo farla sopravvivere o rinnovarla, per adeguarsi al cambiamento dei tempi. Il percorso di studio sviluppato in questa sede, analizza inizialmente il contesto storico-politico che ha costituito l'ambiente in cui la commedia all'italiana è nata e si è sviluppata, poi analizza il mutamento degli stili narrativi nel cinema italiano, il passaggio dal neo-realismo al neo-realismo rosa fino ad approdare alla commedia all'italiana, e mette in relazione ognuno di questi generi con la relativa situazione storica italiana. Nel secondo capitolo si analizzano alcuni temi ricorrenti della commedia all'italiana, i personaggi principali che il genere raffigura nonché il tipo di raffigurazione dell'Italia che il genere propone al pubblico. Il ritratto che emerge è quello di un'Italia contraddittoria che mostra due profili opposti, un Paese che costruisce il suo sviluppo economico su un terreno dissestato e tutt'altro che stabile, una Nazione che forse vive una fase di crescita caratterizzata da un'ingente sproporzione tra mezzi e fini. I personaggi che emergono in questo scenario sono fondamentalmente di due tipi. Il primo è un italiano completamente mutato antropologicamente, rappresenta una classe sociale, la neo-borghesia, spinto esclusivamente dal bisogno di affermazione individuale che sostiene strenuamente, anche a discapito del bene collettivo. Prova ad opporsi a questo nuovo italiano, a questa nuova società, un tipo di ribelle, l'intellettuale di sinistra. Conduce la sua lotta, in difesa di principi che ben presto vengono schiacciati dall'arrivismo, senza alcun esito positivo. L'analisi prosegue con il

tentativo di ricerca dei motivi del successo del genere. Le caratteristiche narrative del prodotto filmico, gli attori principali e gli sceneggiatori fondamentali della commedia all'italiana. Infine nell'ultimo capitolo, lo studio si concentra sui principali fattori e processi che hanno decretato la morte della commedia all'italiana ed hanno posto le basi per lo sviluppo di un cinema di serie B. Questi sono i "soliti noti": la televisione commerciale, il clima politico e sociale degli anni settanta, la fine della censura, fattori che meritano una analisi più approfondita in relazione alla commedia all'italiana, perché solo così possiamo dare una spiegazione a come questo genere cinematografico sia scomparso senza lasciare in eredità ad altri generi la sua straordinaria capacità di proporre una brillante satira sociale.

CAPITOLO 1

BOOM ECONOMICO E NASCITA DELLA COMMEDIA ALL'ITALIANA

1. L'euforia del boom!

La storia della commedia all'italiana è inestricabilmente legata al boom economico che ha caratterizzato l'Italia dal 1958 al 1963. Questo è il periodo storico in cui l'Italia compie un salto epocale cominciando quello sviluppo che avrebbe dovuto permetterle di diventare un paese civile e moderno. Le basi per il grande salto dell'Italia tra i paesi sviluppati vengono inevitabilmente gettate nel 1948 nel momento più importante della storia politica moderna italiana. Due anni prima gli italiani avevano scelto la loro forma di governo, la Repubblica, il 18 aprile 1948 invece, decidono di accettare il piano Marshall e gli aiuti americani votando per la DC, che aveva scelto di accettare l'appoggio statunitense, nelle elezioni politiche di quell'anno. L'altra opportunità per l'Italia, che era sullo scacchiere internazionale un vero e proprio ago della bilancia, sarebbe stata quella di entrare nell'orbita del regime sovietico. Fatta questa scelta De Gasperi provvedeva immediatamente ad accontentare gli amici americani. Fa fuori dal governo i comunisti; questa era la condizione imposta dagli americani per ricevere gli aiuti economici del piano Marshall. La mossa è stata un evidente colpo di mano. Il Partito Comunista insieme alle altre forze antifasciste avevano liberato la na-

zione e scritto la Costituzione. Ma non è stato quello un episodio isolato di anticomunismo. Di lì in poi quello diventa un vero e proprio clima istituzionale. Nel 1954, l'allora Presidente del Consiglio, Mario Scelba "chiede l'esclusione dei comunisti ("ove questo è possibile") dalle commissioni dei concorsi universitari a cattedra, ed esorta: "Siano scartati i professori comunisti specialmente nelle commissioni per gli esami di stato". A dicembre, la dose è rincarata: i ministeri devono stabilire quali sono i posti chiave nei propri settori, e tali devono esser dati solo "a funzionari che diano la massima garanzia"¹. È evidente l'influenza americana di certe esternazioni. In quel periodo gli Stati Uniti sono in piena bufera Maccartista. Il senatore McCarthy scatena una vera e propria "caccia alle streghe" nei confronti dei comunisti. Senza questa chiave di lettura sarebbero di difficile comprensione certe dichiarazioni da parte di un personaggio politico che ha firmato una legge che sancisce il reato di apologia del fascismo. Ed è stato proprio Mario Scelba il "McCarthy all'italiana", il più agguerrito "cacciatore" di comunisti. Per lui erano ovunque: in tv, dove chiede "che si escludano dalle trasmissioni della R.A.I. le notizie relative ai discorsi di esponenti comunisti, e dalla rassegna stampa ogni accenno all'Unità"², al cinema, dove si instaura una vera e propria censura preventiva, il 18 marzo 1954 a questo proposito pone in luce "i vantaggi di cui fruisce il Pci nel campo del credito: come ad es. nel

¹ G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli editore, Roma, 2007, pag. 8

² *Ibidem*

settore cinematografico. È necessario che il finanziamento venga concluso sentiti gli organi di governo, i quali, *fatte indagini sull'azienda che produce il film, sul complesso degli artisti e sul regista negheranno, se si tratta di elementi comunisti, ogni sovvenzione* (corsivo dell'autore) [...] occorre pure una maggiore vigilanza finanziaria sui settori delle Mostre d'Arte, dei concorsi ecc. Sovente i premi e i vantaggi vanno ai comunisti. Saranno impartite direttive perché siano tolti dalle commissioni i comunisti”³. Ma non è l'unico: fa parte del coro Alcide De Gasperi “i fascisti senza dubbio combatterebero dalla nostra parte in caso di guerra, mentre ciò non è vero per i comunisti”⁴. La Resistenza è stata completamente rimossa per molti anni a seguire dall'agenda mediatica italiana per apparire poi in parte deformata. “Più esattamente, nel corso di pochissimi anni – fra il 1961 e il 1965, anno del ventesimo anniversario della Liberazione – attraverso i programmi televisivi è possibile cogliere un processo più generale: un passaggio – tanto rapido quanto di duraturo effetto – dalla rimozione ad una “ufficializzazione” della Resistenza che ne banalizza contenuti e ragioni, contraddizioni e lacerazioni.”⁵ Il cinema, ed in particolare la “Commedia all'italiana”, ha raccontato proprio questa parte di storia nazionale e tutti gli anni '60 e '70 in maniera impeccabile, come nessun altro mezzo di comunicazione sia mai riuscito a fare. Con riferimento alla resistenza si pensi a *Tutti a*

³ Ivi pag. 7

⁴ Ivi pag 3

⁵Ivi pag. 185-186

casa (Comencini 1960)⁶, *C'eravamo tanto amati* (Scola 1974)⁷, e *Una vita difficile* (Risi 1961)⁸. Questo perché la “Commedia all’italiana” aveva trovato una formula perfetta per riuscire a raccontare quel periodo intenso, tragico ed eroico. Fino a quel momento, la fine dei ’50, il nostro paese era ancora un paese agricolo, fortemente arretrato, lontano dagli altri paesi europei. Era un paese ancora convalescente appena uscito (almeno formalmente) dall’incubo del regime. Abbiamo parlato di un clima anticomunista, ma non è quello l’unico indizio di una sostanziale continuità tra lo stato fascista e quello post-fascista della Democrazia Cristiana. Sopravviveva la censura, il Casellario politico centrale e si faceva largo ricorso della vecchia bandiera del comune senso del pudore. Così mentre i vari governi democristiani erano occupati a tener lontana la minaccia comunista, falliva sistematicamente ogni tentativo di riforma. Il democristiano Fiorentino Sullo promotore della legge 167 sull’edilizia popolare viene sconfessato dal suo stesso partito a causa degli spauracchi tirati in ballo dalla stampa conservatrice: lo “stato espropriatore” e la nazionalizzazione della casa. L’Italia si avviava autonomamente senza un vero e proprio progetto da parte del governo ad affrontare un grande cambiamento sul piano infrastrutturale, economico e cul-

⁶ *Tutti a casa*, di Luigi Comencini, con Alberto Sordi, Serge Reggiani, Didi Perego, De Laurentiis, 1960

⁷ *C'eravamo tanto amati*, di Ettore Scola, con Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Stefania Sandrelli, Dean Cinematografica-Delta, 1974

⁸ *Una vita difficile*, di Dino Risi, con Alberto Sordi, Lea Massari, Franco Fabrizi, Dino De Laurentiis, 1961

turale. Tre eventi del 1953 pongono le basi del “miracolo”: “la nascita dell’Ente Nazionale Idrocarburi voluto da Mattei, cui è affidato lo sfruttamento dei giacimenti di metano da poco scoperti nella valle del Po: l’investimento di trecento miliardi da parte della Fiat per la costruzione del nuovo stabilimento di Mirafiori, dalle cui catene di montaggio uscirà nel 1955 la Seicento; l’approvazione della legge per lo sviluppo del credito industriale nell’Italia meridionale e insulare, primo passo verso quella del 1957 che precisa incentivi e obiettivi di industrializzazione del Mezzogiorno”.⁹ Poste le basi per lo sviluppo comincia a crescere, anche la ricchezza del paese e degli italiani. Alcune cifre ci possono rendere le idee più chiare: “il reddito nazionale netto, calcolato a prezzi costanti del 1963, passa dai 17.000 miliardi del 1954 ai 30.000 del 1964: quasi si raddoppia, cioè, in un decennio. Nello stesso periodo il reddito pro-capite passa da 35.000 a 571.000 lire”¹⁰. Con la crescita della ricchezza del paese arrivano anche i consumi, ecco alcuni dati citati nelle slide de corso di Analisi dell’Industria Culturale della Facoltà di Scienze della Comunicazione de La Sapienza, dell’anno accademico 2009-2010: “Nel 1947 la Candy produceva una lavatrice al giorno, nel 1967 una ogni quindici secondi. Nel 1951 furono prodotti 18.500 frigoriferi, nel 1957 la cifra era di 370.000 e nel 1967 di ben 3.200.000”. è arrivato il boom, e non è un fatto che si pone solo di fronte all’attenzione nazionale,

⁹ G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, op. cit. pag. 118

¹⁰ Ivi pag. 87

l'incredibile crescita economica italiana diventa oggetto di attenzione del mondo intero: “nel 1959 il *Daily mail*, per descrivere l'economia italiana, usa il termine “miracolo economico”.¹¹ Nel 1956 esce la 600, primo prodotto motorizzato che diventa in Italia vero e proprio fenomeno di massa e simbolo di status per milioni di italiani, che pur di averla sono disposti a firmare chilometri di cambiali. “*Ho firmato cambiali per 25 minuti, c'ho ancora il braccio che mi fa male, ma certo che ce la facciamo, perché non ce la dovremmo fare abbiamo sempre pagato tutto, ma dai Margherita perché ce ne dovremmo pentire, la macchina non è mica più un lusso è una necessità*” diceva al telefono con la moglie Ugo Tognazzi protagonista in *Vernissage*, episodio de *I mostri* (Risi 1963)¹². In questo periodo esistono ancora le sotto-culture socialista, comunista e cattolica, ben rappresentate simbolicamente nella letteratura e nel cinema da Peppone e Don Camillo. Fino ad all'ora si erano scontrate senza riuscire a prevalere mai l'una sull'altra, mentre continuano a scontrarsi vengono di punto in bianco scavalcate dai consumi, dalle vacanze, dalle motociclette, dalle 600 acquistate a rate, dai flipper, dai divertimenti e dal twist. La reazione da parte cattolica è veemente: Aldo Cisco scrive su “Famiglia Cristiana” che le vacanze “rappresentano un vero pericolo per migliaia di persone [...] Se andremo avanti di questo passo – ha detto

¹¹ M. Morcellini e P. De Nardis, *Società e industria culturale in Italia*, Meltemi editore, Roma, 1998, pag. 39

¹² *I mostri*, di Dino Risi, con Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Michèle Mercier, Fair-Incei, 1963

[...] il parroco di un grosso borgo lombardo – dovremo mettere le ruote sotto le chiese per seguire i nostri fedeli che vanno a spasso per la maggior parte dell’anno”¹³. Il settimanale cattolico insiste questa volta rivolgendosi ai giovani invitandoli ad andare a ballare “il meno possibile; se ci si va prendete tutte le precauzioni, fra cui primissima, almeno per le ragazze, di essere accompagnate dal fratello o dalla mamma o da persona fidata che faccia un po’ scudo”¹⁴ Arriva poi il 1958 anno considerato decisivo nella moderna storia italiana. Nel dicembre di quell’anno “Il presidente del Consiglio, Amintore Fanfani, inaugura il primo tronco dell’Autostrada del Sole, vettore e insieme simbolo della modernizzazione del paese, mentre si susseguono le anticipazioni del codice della strada che entrerà in vigore l’anno dopo.¹⁵ L’evento più importante di quell’anno è la morte di Pio XII. Il passaggio da quel pontificato a quello di Giovanni XXIII è un vero e proprio passaggio epocale non solo per la chiesa cattolica ma anche per la storia italiana. Eugenio Scalfari scriveva a proposito: “La vecchia Italia affondò durante una giornata gonfia di tempesta e di presagi, nell’autunno del 1958, tutti sapevano, dentro il palazzo che non moriva un papa ma finiva un regno”¹⁶. La morte di Pio XII non è un evento privo di conseguenze per il cinema italiano. L’arrivo di Gio-

¹³ M. Morcellini e P. De Nardis, *Società e industria culturale in Italia*, op. cit. pag. 144

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ivi pag. 84

¹⁶ Ivi pag. 60

vanni XXIII “un papa da tempi nuovi”¹⁷, consente al mondo cattolico di ammorbidirsi e diventare più tollerante. Forse è solo una coincidenza, ma è proprio il 1958 l’anno in cui esce il primo film considerato a pieno titolo una “commedia all’italiana”: *I soliti ignoti* (Monicelli 1958)¹⁸. A questo punto anche il mondo politico subisce radicali e profondi cambiamenti che avranno notevoli ripercussioni sul mondo del cinema. Nel 1962 prende forma il primo governo di centro sinistra con l’appoggio esterno del PSI alla DC, proprio in quell’anno vede la luce la legge sulla censura, che non viene abolita del tutto, come chiedevano i comunisti, ma “prevede commissioni di censura meno esposte alle pressioni dell’esecutivo (ad esse partecipano anche esponenti del mondo del cinema)”¹⁹ e anche se la nuova legge “risulta già vecchia”²⁰ e “di lì a poco [...] i rappresentanti degli autori cinematografici (e poi quelli dei critici e dei produttori) si dimettevano dalle commissioni di censura per i vincoli in cui si trovavano ad operare”²¹ non si può non constatare che di lì in poi (complice anche il cambiamento culturale ed il rinnovamento dei costumi) il cinema sarà sempre più libero, e se la commedia all’italiana è potuta emergere è anche per questo. Questi cambiamenti investono la società italiana

¹⁷ E. Giacobelli, *La commedia all’italiana*, Gremese Editore, Roma, 1990, pag. 43

¹⁸ *I soliti ignoti*, di Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Carlo Pisacane, Totò, Vides-Lux Film-Cinecittà, 1958

¹⁹ G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, op. cit. pag. 224

²⁰ Ibidem

²¹ Ibidem

in genere. L'etica del risparmio, della preghiera, della responsabilità sociale non attecchisce più. Il sottotenente Alberto Innocenzi di *Tutti a casa* che decide finalmente di prendere posizione, o il giornalista Silvio Magnozzi di *Una vita difficile*, che lotta per le proprie idee, che rifiuta i compromessi, che non si fa corrompere dai potenti e ricchi industriali, sono ormai lontani. Del vecchio mondo si salva solo il piatto di maccheroni, simbolo di un paese ancora per gran parte provinciale e contadino. La cucina quindi è l'unica cosa che resiste all'invasione culturale americana. Almeno fino all'avvento dei fast-food negli anni '80. L'Italia agreste di *Pane, amore e fantasia* (Comencini 1953)²² ormai è solo un lontano ricordo. Ora il paesaggio è un altro, ora i protagonisti viaggiano a tutto gas su un'Aurelia fiammante dove troviamo al volante Gassman e sul sedile del passeggero Trintignant. "Gli occupati in agricoltura sono più di 8 milioni ancora nel 1954, meno di 5 milioni dieci anni dopo: scendono cioè dal 40% al 25% del totale degli attivi, mentre nell'industria gli occupati passano dal 32% al 40% e nei servizi dal 28% al 35%"²³. L'agricoltura si spegne piano piano, sopravvive solo grazie ad ingenti sovvenzioni statali, fino al 1964 anno in cui finisce la mezzadria "un contratto agrario che era stato per secoli, in primo luogo, un sistema di dipendenze e relazioni sociali."²⁴. Ancora una volta è il cinema il mezzo

²² *Pane, amore e fantasia*, di Luigi Comencini, con Vittorio De Sica, Gina Lollobrigida, Marisa Merlini, Titanus, 1953

²³ G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, op. cit. 87

²⁴ Ivi pag. 104

che meglio di tutti riesce a raccontare questo epocale passaggio, questo “sorpasso”. La morte del “mondo contadino” tanto rimpianto da Pasolini viene nel mondo cinematografico sancita da Bruno Cortona quando, guidando per le strade della provincia italiana, incappato in una festa contadina, lancia uno sguardo ad un vecchio contadino che balla il twist, poi ridendo si rivolge al suo compagno di viaggio in questa maniera “*anvedi quello che articolo, magari s’è già fatto otto ore de zappa!*”. È ora chiaro che quel mondo è diventato obsoleto, ridicolo, ha perso definitivamente la sua dignità, ha gettato la zappa per ballare il twist. L’unico che riesce a scattare una fotografia fedele del cambiamento italiano al di fuori del cinema è Pasolini:

“Una volta il fornarino [...] era sempre eternamente allegro: un’allegria vera, che gli sprizzava dagli occhi. Se ne andava in giro per le strade fischiando e lanciando motti. La sua vitalità era irresistibile. Era vestito molto più poveramente di adesso: i calzoni erano rattoppati, addirittura spesse volte la camicetta uno straccio. Però tutto ciò faceva parte di un modello che nella sua borgata aveva un valore, un senso. Ed egli ne era fiero”.²⁵

Questo passaggio in Italia arriva però in maniera anomala, senza uno sviluppo progressivo. Da noi spuntano i “televisori nelle baracche”: “mentre si assiste ad uno sviluppo notevole di alcuni consumi caratteristici di livelli elevati di reddito (alloggi di lusso, automobili, elettrodomestici) altri consumi più essenziali restano ancora notevol-

²⁵ P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti Editore, Milano, 1975, pag. 61

mente inferiori non solo al livello pro-capite che si riscontra in paesi ad alto livello di sviluppo, ma anche al minimo richiesto per consentire un tenore di vita civile”²⁶. Quindi prima ancora di riuscire a soddisfare le esigenze primarie l’Italia era già andata in cerca del caviale.

2. *Dal neorealismo al neorealismo rosa alla commedia all’italiana: percorso di maturazione del cinema italiano*

L’era del boom, l’era del mutamento antropologico, sociale, culturale ed economico dell’Italia è stata magnificamente rappresentata dalla commedia all’italiana. Il cinema italiano dagli anni ’30 in poi passa per il cinema dei telefoni bianchi, per il neorealismo inaugurato da Rossellini con *Roma città aperta* (Rossellini 1945)²⁷, per il neorealismo rosa di *Pane, amore e fantasia* (Comencini 1953) fino al 1958 anno in cui esce *I soliti ignoti*. La poetica neorealista è figlia della profonda povertà materiale in cui versavano il paese ed il cinema. Il cinema faceva da specchio al paese. Nella maggior parte delle case mancava l’acqua potabile, l’elettricità, la rete idrica e fognaria. Il cinema si trovava più o meno nelle stesse condizioni. Non c’erano soldi per comprare pellicole di qualità o costumi per gli attori. La desolazione che aveva colpito il paese è la stessa che albergava nel cuore

²⁶G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, op. cit. 138

²⁷ *Roma città aperta*, di Roberto Rossellini, con Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero, Excelsa Film, 1945

di alcuni autori italiani. Pasolini, De Sica e Rossellini uscivano in strada e catturavano questa realtà con la telecamera. Gli italiani purtroppo non nutrivano lo stesso bisogno di certi autori. “Dopo la guerra il pubblico del cinematografo aveva voglia soprattutto di distrarsi, e se respingeva i tentativi di riproporre la commediola rosa, non per questo voleva sentirsi ricordare lo sfacelo che aveva travolto il paese”.²⁸ Le difficoltà del genere non dipendevano solo dalla poca affezione riscontrata nel pubblico, ministero del turismo e dello spettacolo e stampa conservatrice ci mettevano del loro. È del 1959 la polemica tra Rossellini e chi stava a capo del dicastero, il ministro democristiano Tupini. Rossellini criticava la discriminazione dei film neorealisti e accusava di voler trasformare il cinema in un mero strumento evasivo al pari della televisione, il ministero continuava imperterrito per la sua strada ignorando i film di qualità. Ecco un esempio utile a capire quale idea di cinema avesse allora il governo:”Un giovane produttore come Alfredo Bini [...] fra il 1960 e il 1961 realizza tre film – *La viaccia* di Bolognini, *Accattone* di Pasolini e *I nuovi angeli* di Gregoretti -, e qualche anno dopo *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini. “Nessuno di questi film ottiene il premio di qualità di venti o quaranta milioni, previsto dalla legge. Nello stesso periodo, indipendentemente dalle caratteristiche di qualità, in base all’applicazione automatica della legge, *Ercole e la regina di Lidia* di

²⁸ M. D’Amico, *La commedia all’italiana, il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, il Saggiatore, Milano 2008, pag. 51

Francisi (1959) riceve dallo Stato centoquaranta milioni, *La Vendetta di Ercole* di Vittorio Cottafavi (1960) centoventicinque milioni”²⁹. L’approccio del governo è appoggiato in pieno dall’estrema destra: “nel 1962, ad esempio, in un manifesto affisso a Venezia dell’Msi contro il film *Mamma Roma* di Pasolini, gli intellettuali di sinistra sono definiti “aborti mentali”, tesi a trasformare l’uomo in “tubo digerente”.³⁰ Questi sono alcuni fattori che portano alla scomparsa del genere, dalle sue ceneri arriva il neorealismo rosa. Lo scenario cambia ma la situazione materiale rimane pressoché immutata. I set si spostano in provincia, il cinema italiano, per non urtare troppo la censura democristiana e per soddisfare le esigenze di cassa, fa più di un passo in avanti verso le esigenze del pubblico, disegnando un affresco bucolico e sereno della nostra penisola dove regnano sì ancora povertà e macerie ma stemperate dai buoni sentimenti, dalla genuinità dei personaggi. Nessuno è troppo cattivo. Mentre democristiani e comunisti sono sempre sul piede di guerra in parlamento a Brescello in un paesino della Bassa emiliana Don Camillo e il sindaco comunista Peppone al massimo “bisticciano”, sono nemici-amici, sono due facce della stessa medaglia. Il neorealismo rosa è un genere alimentato da un profondo ottimismo, qui i cattivi non esistono, sembra che la povertà sia piovuta dal cielo come un destino ineluttabile al quale è impossibile sottrarsi. Non a caso molti film del genere sono am-

²⁹G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, op. cit. 155

³⁰ Ivi pag. 156

bientati al sud, *Due soldi di speranza* (Castellani 1951)³¹, *Pane, amore e fantasia* (Comencini 1953) vengono collocati il primo a Boscotrecase, paese campano, l'altro tra le montagne bombardate dell'Abruzzo. Qui lo spirito è quello tipico della cultura del sud, intrisa di quel "fatalismo rinunciatario" che disprezzava il soldato Gassman de *La grande guerra*.(Monicelli 1959)³². La morale è quella religiosa cattolica di un disegno divino che prevede un mondo ordinato dove ognuno nasce in un posto che gli viene assegnato e che deve accettare con religiosa rassegnazione. Dalle ingiustizie sociali, dalle mancate riforme, ci si rifugia facilmente nel caldo nido coniugale al riparo da tutto, ancora una volta in Italia è il matrimonio che risolve tutti i problemi. In queste commedie la povertà, le macerie, i panni sporchi fanno solo da sfondo folcloristico, quasi fossero un accessorio in più ai fini narrativi, quel che guida la struttura narrativa sono le storie d'amore. E forse per tutti questi motivi la critica intellettuale non è mai stata troppo tenera con il genere, criticato di aver ucciso il neorealismo. Ora con il senno di poi e la freddezza critica maturata in questi ultimi 60 anni circa che ci dividono da quel genere, possiamo ipotizzare che tali critiche siano state alquanto ingenerose per almeno due motivi. Il primo è la semplice constatazione che "definire questi film affossatori del neorealismo è come accusare

³¹ *Due soldi di speranza*, di Renato Castellani, con Maria Fiore, Vincenzo Musolino, Gina Mascetti, Universalcine, 1953

³² *La grande guerra*, di Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Alberto Sordi, De Laurentiis-Gray Film, 1959

qualcuno dell'omicidio di un morto"³³, il secondo invece è il periodo storico che viveva l'Italia, il dopoguerra a parte alcune dichiarazioni pubbliche e la legge Scelba, di antifascista aveva poco, già abbiamo parlato della sostanziale continuità tra il regime fascista e i vari governi democristiani. Quindi prenderemo spunto da un saggio di Vittorio Spinazzola per spiegare come il neorealismo rosa sia stato un passaggio obbligato per arrivare, tramite diversi compromessi, a quella incisiva satira che è stata la commedia all'italiana. Spinazzola scriveva "oggi non possiamo non riconoscere che *Due soldi di speranza* forniva una testimonianza attendibile sulle condizioni di vita e sul comportamento di larghe masse contadine di un sud spolitizzato, estraneo alla moderna civiltà della lotta di classe, assorbito esclusivamente dalle più elementari preoccupazioni pratiche e sentimentali e solo per esse disposto a battersi"³⁴. Bisogna riconoscere a queste commedie oltre le attenuanti anche i meriti che gli spettano. Il neorealismo rosa ha il merito di aver fatto capire ai grandi maestri del passato e del futuro che oltre una ristretta élite di pubblico, anche la grande massa di spettatori era pronta a guardare film che parlassero di povertà. L'ingrediente che cambiò nella commedia all'italiana rispetto al neorealismo rosa, fu la sostituzione della storia d'amore con la risata. Ritornarono poi: la critica, gli scenari drammatici e il fondamentale pessimismo neorealista. Per quanto riguarda la satira poli-

³³ E. Giacobelli, *La commedia all'italiana*, Gremese Editore, Roma, 1990, pag. 24

³⁴ M. D'Amico, *La commedia all'italiana*, op. cit. pag. 97

tica, è già possibile trovarne qualche traccia negli anni '50 nel filone dei Don Camillo e Peppone. Il primo Don Camillo è del 1952, e qui, seppure in maniera del tutto edulcorata si parla di politica. E anche se “il parroco Don Camillo ha sempre qualche carta in più da giocare rispetto al comunista Peppone, se gli si dà sempre un briciolo di ragione in più, se è sempre un tantino più sensato e leale, tuttavia Peppone non è uno sprovveduto, non risulta né antipatico né cattivo, non ha mai torto marcio. Insomma questi comunisti di campagna non saranno degli stinchi di santo, ma non sono nemmeno il diavolo”³⁵. In un paese in cui non passava giorno in cui non ci fosse invettiva anti-comunista rappresentare Peppone come un essere umano che si nutre di cibo e non di bambini è un bel passo in avanti, “paradossalmente, nel clima censorio di quegli anni, il simpatico e fondamentalmente bonario sindaco comunista di Gino Cervi fece più propaganda alle sinistre dei film di registi dichiaratamente impegnati”³⁶. Gli anni '50 sono stati la palestra attraverso la quale Risi, Comencini, Monicelli e gli altri hanno compreso quale ingrediente mancava al cinema neorealista per avvicinare oltre la critica anche il pubblico (storie d'amore e gag) e riuscire quindi a convincere i produttori a finanziare i propri film. Da *I soliti ignoti* (Monicelli 1958) in poi si ride parecchio, ma dalle ingiustizie sociali non ci si ripara più nella rassicurante visione del mondo religiosa, né dentro un caldo nido coniugale. I nuovi pro-

³⁵ E. Giacobelli *La commedia all'italiana* op. cit. pag. 34

³⁶ M. D'Amico *La commedia all'italiana* op. cit. pag. 99

tagonisti cercano di cambiare le cose in meglio. Falliscono sempre, ma non si stancano mai di lottare ... almeno fino agli anni settanta. Ma che cosa s'intende per "Commedia all'italiana"? La commedia all'italiana è un racconto generato da "un'alchimia del chiaroscuro" come la definisce Oreste Fornari. Maurizio Grande utilizza la stessa metafora pittorica parlando però di Epopea del chiaroscuro. Possiamo considerare commedia all'italiana una narrazione che riesce - attraverso la forza liberatoria della risata - a sdrammatizzare tematiche come la povertà. Una storia fondamentalmente tragica raccontata con sfumature comiche e leggere. Un testo che intrattiene e diverte, dove spesso le risate vengono improvvisamente smorzate nella gola dello spettatore da qualche tragico evento, ad esempio, una morte improvvisa (quella di Trintignant nel finale de *Il sorpasso*³⁷, Risi 1961, quella di Memmo Carotenuto ne *I soliti ignoti*, Monicelli 1958). La commedia all'italiana è un cinema riflessivo che prende spunto dalla realtà, è "un certo tipo di satira, di costume e anche, seppure non sempre esplicitamente, politica, dall'impianto realistico e molto attenta ai fatti del giorno, con qualche puntata nella storia "scomoda" del paese. I suoi soggetti sono di regola [...] storie che si sarebbero potute trattare anche tragicamente".³⁸

³⁷ *Il Sorpasso*, di Dino Risi, con Vittorio Gassman, Jean-Luis Trintignant, Catherine Spaak, Fair Film-Incei Film-Saver Film, 1962

³⁸ Ivi pag. 127

3-I luoghi della commedia all'italiana

Se nell'Italia post-bellica il cinema, pur in maniera edulcorata e melensa, si era concentrato nelle campagne della provincia, nelle zone più povere d'Italia come l'Abruzzo di *Pane, Amore e Fantasia* o il Boscotrecase in provincia di Napoli di *Due soldi di speranza*, con l'avvicinarsi dei '60 ci si sposta in città e si percorrono i sentieri che la nascente classe media italiana sta cominciando a tracciare. I luoghi che fanno sempre da sfondo, in maniera ossessiva anche, nel corso di questo decennio sono le spiagge, i palazzi, le automobili (queste a volte non fanno solo da sfondo ma sono vere e proprie protagoniste del film come nel *Sorpasso*), le canzonette, le balere, le feste da ballo. Questi sono i luoghi privilegiati dalla nascente borghesia italiana desiderosa di ostentare i propri status symbol al mondo intero anche a costo di rimetterci un occhio della testa, come fa il protagonista de *Il boom* (De Sica 1963)³⁹, che per mantenere il suo alto tenore di vita borghese è costretto a vendere il suo occhio ad un ricco imprenditore. Sono i palazzi i luoghi che meglio di tutti sanno raffigurare l'epoca. Rappresentano l'ascesa di una nuova classe sociale rampante, prepotente, arrivista e sbruffona con la loro invasiva presenza circondano le città, giganteggiano davanti le opere d'arte, si parano davanti le vecchie costruzioni coprendo i panorami naturali, s'impongono da-

³⁹ *Il boom*, di Vittorio De Sica, con Alberto Sordi, Gianna Maria Canale, Dino De Laurentiis Cinematografica, 1963

vanti all'individuo ricordandogli la propria inferiorità rispetto allo sviluppo e alla società. Sono la testimonianza del destino tragico che spetterà ad ogni individuo: essere irrimediabilmente inglobato o sconfitto dalla società. L'Italia degli anni '60/'70 è stato un paese spietato, adatto solo per gli arrivisti come il Gianni Perego di *C'eravamo tanto amati* (Scola 1974) o il Lorenzo Santenocito di *In nome del popolo italiano* (Risi 1971)⁴⁰, entrambi interpretati da Gassman. Non a caso due palazzinari senza scrupoli, disposti a tutto pur di guadagnare il nuovo status promesso dall'emergere della società dei consumi: bustarelle, bugie, menzogne ed ogni tipologia possibile di corruzione, una totale mancanza di rispetto delle regole che entrerà a far parte della visione stereotipata del "carattere italiano". Risi e Scola più di tutti furono anticipatori non solo dei tempi ma anche degli eventi. A tale proposito scrive Giacobelli nel 1994: "non dimentichiamo che quanto adesso tutti dicono, perfino gli uomini e i giornali di regime, la commedia all'italiana lo disse già molti anni fa: di tangenti si parlava già esplicitamente in *Fantasma a Roma* (1961), della prepotenza dei magnati accentratori in *Una vita difficile* (1961); e il giudice Di Pietro è poi soltanto un nipotino del giudice Tognazzi di *In nome del popolo italiano* (1971)⁴¹". Da questa dichiarazione sono passati ben sedici anni, dalla fine della commedia all'italiana almeno trenta, eppure, alla luce di quel che sta succedendo nel nostro paese

⁴⁰ *In nome del popolo italiano*, di Dino Risi, con Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Apollo Film, 1971.

⁴¹ E. Giacobelli *La commedia all'italiana*, premessa

dopo i primi dieci anni del 2000, i protagonisti di quei film non hanno ancora smesso di parlare. E se il giudice Tognazzi potrebbe esser paragonato a Di Pietro, il Gassman di *C'eravamo tanto amati* e *In nome del popolo italiano* potrebbe esser accostato a molti personaggi che sono continuamente presenti nelle cronache di attualità. Ma non sono stati solo luoghi del successo. Sono stati anche luoghi della solitudine, della disperazione. Dall'alto di un desolato e lussuoso appartamento romano la Stefania Sandrelli di *Io la conoscevo bene* (Pietrangeli 1965)⁴², riconosce il suo definitivo insuccesso. dopo aver abbandonato la vita frugale della provincia Adriana Astorelli, abbagliata dalla bella vita, i vestiti, le feste, il cinema e i salotti bene si getta nell'euforia della Roma degli anni '60. Purtroppo non trova niente di quel che cercava. Solo solitudine e disperazione, così decide di sancire il suo fallimento con un volo dall'ultimo piano. E quelle poche volte in cui la commedia esce dalla città è per andare al mare. Lì l'Italia degli anni '60 sfoggia tutta la sua euforia consumistica a ritmo di twist e canzonette. E proprio con queste musiche d'oltreoceano, con gli ombrelloni e le sedie sdraio, con i palloni colorati, il secchiello e la paletta, viola la purezza di questi scenari destinati a diventare uno dei tanti luoghi del consumismo. Tuttavia nessuno pare badarci o preoccuparsi più di tanto del mutare del paesaggio. Tutti sono felici. Alcuni personaggi però non vengono abbagliati

⁴² *Io la conoscevo bene*, di Antonio Pietrangeli, con Nino Manfredi, Stefania Sandrelli, Ugo Tognazzi, Ultra Film, 1965

de questo nuovo clima, ad esempio Trintignant ne *Il Sorpasso* (Risi 1962) e Sordi nella *Vita difficile* (Risi 1961). Manifestano tutto il loro spaesamento, il loro essere alieni, estranei a questo nuovo mondo già dai loro costumi. Tutti sfoggiano corpi snelli e atletici esaltati da striminziti costumi, loro invece sono interamente vestiti. Risultano in questo contesto ridicoli, inadeguati. Catherine Spaak nel *Sorpasso* invitava Trintignant a conformarsi al divertimento collettivo “*Ehi giovane Werther viene con noi in motoscafo?*”. Probabilmente non riusciva neanche a concepire che in simili luoghi fosse possibile non divertirsi. Tuttavia l'ondata euforica, spensierata e ballereccia svanisce presto. Il decennio successivo si apre con i più sinistri presentimenti. Scola e Risi sono in anticipo su tutti nel comprendere i cambiamenti in atto. *In nome del popolo italiano* (Risi 1971) e *Dramma della gelosia* (Scola 1970)⁴³ mostrano spiagge vuote, solitarie e tristi, ricoperte di spazzatura: “la domenica annavamo ar mare, su queste nostre spiagge italiane che tutto il mondo ci invidia, ma che sono una grande zozzeria. Catrame, gatti morti, guanti de Parigi. Signor presidente, ma lei lo sa che a Roma due esseri che si amano nun sanno dove mettere piede perché è tutto una montagna de monnezza? Sette colli, sette colli de monnezza!” diceva Mastroianni in *Dramma della gelosia*. E se in questo film la spiaggia sporca e inquinata è solo uno sfondo per render comprensibile lo stato di degrado e la malinconia

⁴³ *Dramma della gelosia, tutti i particolari in cronaca*, di Ettore Scola, con Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Giancarlo Giannini, Dear Film, 1970

che ha sostituito l'euforia degli anni '60 nel *Nome del popolo italiano* è quasi protagonista. Lì si svolge infatti la scena iniziale, quella in cui il giudice Mariano Bonifazi interpretato da Tognazzi trova le prime tracce d'inquinamento che lo portano a gettarsi alle calcagna dell'imprenditore senza scrupoli Lorenzo Santenocito interpretato da Gassman. È doveroso infine spendere due parole sul luogo che più di ogni altro riesce a mettere in evidenza le contraddizioni della società consumistica. Il funerale. Un tempo rito in memoria del defunto diventa ora uno dei tanti modi per ostentare il proprio benessere. L'esempio più lampante ce lo dà Risi in *Una vita difficile*. Dopo esser stato un giornalista integerrimo per tutta la sua carriera e aver, proprio per questo, perso l'amore della moglie, che invece desiderava solo una vita agiata, Silvio Magnozzi si lascia corrompere dal denaro e diventa uno dei tanti lacchè di un ricco imprenditore. Per riconquistare la moglie, il giornalista Sordi sceglie proprio il funerale della suocera. Si presenta così vestito con abiti eleganti e costosi a bordo di una fuoriserie fiammante. È così che si rende felice la propria consorte nell'epoca del boom. La conquistata agiatezza fa passare in secondo piano il morto. Questo come tutti gli altri luoghi mettono in evidenza un'altra opposizione inconciliabile. Quella tra individuo e società. In ognuno di questi luoghi c'è un *tutti* contro *uno*. Un *tutti* che cerca di assorbire l'*uno*. Ed è questa una caratteristica tipica della commedia o della società comica. "È la forma comica che sancisce l' *appartenenza alla società*, così come la forma tragica

ne registrava l' *esclusione* ; il comico come *epopea dell'ingresso nella società preconstituita*, come riconoscimento della legge dell'adattamento e come assuefazione elastica alla mobilità del comportamento spesso contraddittorio e mascherato⁴⁴». Questo meccanismo non manca quindi neanche nel momento dell'estremo addio dell'individuo alla società al mondo degli altri. Anche in quel frangente va in onda l'estrema messa in scena della vita quotidiana, neanche in punto di morte si riesce ad essere sinceri. Il papà della Sandrelli di *Sedotta e abbandonata* (Germi 1964)⁴⁵ è in punto di morte proprio la mattina del triste matrimonio (che gli sposi accettarono contro la loro volontà, obbligati dalle famiglie, dalla società) ma si chiude in camera per non rovinare la festa, il rito che ripara l'onore familiare agli occhi del paese. Dopo aver spinto una figlia ad un matrimonio che non voleva e l'altra al convento, anch'essa contro la propria volontà, fa scrivere sulla sua lapide "onore e famiglia". La felicità dei singoli viene ancora una volta scarificata sull'altare dell'onore familiare. La ricerca della felicità in questi tempi ed in questi luoghi è ancora un fatto puramente egoistico. L'unico atto degnamente sincero si svolge nell'*Elogio funebre*, l'ultimo episodio dei *Nuovi mostri* (Risi, Monicelli, Scola, 1978)⁴⁶. Quello che va in scena

⁴⁴ M. Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni editore, Roma, 2003, pag. 39

⁴⁵ *Sedotta e abbandonata*, di Pietro Germi, con Stefania Sandrelli, Saro Urzì, Aldo Puglisi, Lando Buzzanca, Lux-Ultra-Vides-Lux, 1964

⁴⁶ *I nuovi mostri*, di Dino Risi, Mario Monicelli, Ettore Scola, con Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ornella Muti, Dean, 1978

in quell'episodio non è solo il racconto di un elogio funebre per un comico che, via via si trasforma in un vero e proprio spettacolo tragicomico, che trascina tutti i presenti dalle false lacrime di rito a delle vere risate, ma il miglior modo per ricordare un comico e congedare la già defunta commedia all'italiana. Forse per i riti del matrimonio e del funerale che vanno di scena nella commedia all'italiana è vero più che mai un certo detto popolare “non c'è matrimonio senza lacrima, non c'è funerale senza risata”.

CAPITOLO 2

Epopèa di un paese schizofrenico

1. Un paese a due facce

L'Italia che si è formata nel boom e che si è evoluta in maniera incontrollata fino ai giorni nostri è un'Italia schizofrenica, profondamente dissociata. Gli anni '60, il contrasto tra lo sviluppo tecnico e l'arretratezza morale era un fenomeno nuovo e inspiegabile. L'imponente crescita economica sembrava la premessa ad una conseguente crescita culturale, etica e morale del paese. I film di Pietro Germi arrivano invece come un fulmine a ciel sereno nel panorama cinematografico italiano a testimoniare che questa crescita non è avvenuta. Mentre il PIL, gli stipendi, i consumi, le 600 aumentavano, crescevano a livello esponenziale lasciando presupporre che anche l'Italia stesse per diventare una società di massa; vecchi tabù, mentalità arcaiche, maschiliste e misogine continuavano a sopravvivere incuranti di tutto. Continuavano a sopravvivere così il delitto d'onore, l'istituto della dote (abolito solo nel 1975), il matrimonio combinato, il matrimonio riparatore, la sudditanza del singolo alla famiglia. I film di Germi dimostrano che in alcune regioni d'Italia la vita non era ancora diventata un perseguimento della felicità, o come era un tempo, una lotta per la sopravvivenza, bensì una lotta per il mantenimento della reputazione e l'onore. Ancora una volta il singolo si

batte contro tutta la società; che sia la società di massa o il piccolo paese bigotto. Nella Sicilia di Geremi le nuove culture edonistiche occidentali sembrano lontane migliaia di anni luce. Vengono solo in gita turistica in *Sedotta e abbandonata* (1964) sotto forma di belle e provocanti forestiere. In questo episodio dell'epopea siciliana c'è qualcosa in più rispetto a *Divorzio all'italiana* (1962)⁴⁷. Se nel primo episodio il tema di fondo è l'arretratezza culturale e l'ipocrisia delle vecchie leggi arcaiche sopravvissute alla nuova società democratica, il secondo episodio mostra l'ipocrisia del nuovo (siculo)italiano che accetta ben volentieri l'evoluzione dei costumi delle nuove donne. Ma non di tutte; solo quelle degli altri. Quando l'evoluzione dei costumi tocca gli altri ci si fa una risata su con qualche battuta pesante e volgare da bar *“visione...tinite fratelli, chi sono quelle del mese scorso oppure ... già un mese passò? a prima non me pare, cambiarono il locomotore ma i vagoni sempre quelli rimasero... si vagoni... vacconi!”*, si diventa nevrotici ed isterici invece, quando certi argomenti toccano la propria famiglia. È ben evidente nella scena in cui arrivano le belle e prorompenti forestiere nell'albergo del piccolo paese siculo. Tutti sgranano gli occhi e spalancano le bocche al loro passaggio, il padre di Agnese, la protagonista oltraggiata, le invita a bere. Ma poi è sopraffatto dagli incubi quando viene a sapere della perduta castità della figlia. E negli incubi da processo kafkiano che lo

⁴⁷ *Divorzio all'italiana*, di Pietro Geremi, con Marcello Mastroianni, Daniela Rocca, Stefania Sandrelli, Lux-Vides-Galatea, 1961

perseguitano nelle notti a seguire la figlia diventa proprio come una di loro. E come loro è considerata sia nel sogno, che nella realtà, quando il dramma privato diviene di dominio pubblico. Una volta scoperto il vaso di Pandora al sud Italia, Germi parte alla volta del Veneto convinto che certe arretratezze morali e culturali non riguardino solo una certa parte d'Italia, o una certa classe sociale. In effetti la piccola e media borghesia della Treviso di *Signore e signori* (Germi 1965)⁴⁸ si dimostra non meno bigotta della Sicilia. Possiamo ipotizzare che, per quanto riguarda i costumi sessuali, una certa arretratezza sia dovuta alla povertà materiale, e che la borghesia veneta ancora non si fosse liberata di certi tabù. Ne sa qualcosa Gastone Moschin che in quel film interpreta Osvaldo Bisigato, un impiegato del banco cattolico euganeo, un personaggio piuttosto introverso e romantico (che riprese in *Amici miei*), sposato con una isterica-logorroica. Ad un certo punto della vita di coppia decide di fare un grande passo, impensabile per quei tempi, lascia la moglie per una per una cassiera (Virna Lisi). Quando la notizia comincia ad trapelare in paese, tutta la collettività, la moglie, gli amici, la polizia (che testimonia in questo caso la coincidenza spaventosa tra morale e legge), capitanati dalla frigida e militaresca Ippolita, sposata per obbligo religioso più che per amore, si mobilitano per riuscire a ricomporre l'infelice matrimonio dei coniugi Bisigato. Tutta la popolazione di

⁴⁸ *Signore e signori*, di Pietro Germi, con Gastone Moschin, Virna Lisi, Moira Orfei, Alberto Lionello, Dear Film Rpa-Lie Films du Siecle, 1966

Treviso, sia maschile che femminile, intanto, in varie maniere, si diletta in ogni tipo d'infedeltà. Tutti tradiscono tutti, mariti e mogli più o meno apertamente. Tuttavia ogni scappatella è compresa e tollerata dalla collettività, subita da mogli o mariti senza troppi scrupoli, ci si scherza anche sopra pubblicamente nelle feste della piccola borghesia locale *“concorso a premi, da questa stanza sono assenti un uomo e una donna, chi sono? Se lo indovini avrai in premio due belle corna d'oro”*. Il medico interpretato da Gigi Ballista, sposato con una bella e giovane Beba Loncar, coglie la moglie adultera in flagrante. L'unica cosa che chiede a chi ha oltraggiato la moglie è *“e ti non fiate sa? E che resti fra noi!”*. Niente di tutto questo porta i protagonisti a mettere in dubbio il matrimonio o pensare a riformarlo introducendo il divorzio. L'unico che ci prova è il povero Bisigato che passa i peggiori guai perché battendosi per la rottura del proprio matrimonio mette in discussione l'ordine costituito. È per questo che tutta la collettività si batte con il coltello tra i denti per riassorbirlo. Tuttavia in Italia, l'arretratezza non riguarda solo i costumi sessuali, ma anche i comportamenti sociali. Se le culture contadine ancora prevedevano una solidarietà basata sull'appartenenza alla stessa comunità, con l'assorbimento da parte della città di grandi masse di lavoratori, tutto questo scompare. Sociologi come Durkheim e Tonnies, avevano constatato certi fenomeni più di un secolo prima. Però è un dato di fatto che in Italia più che in altri paesi industrializzati ci sia stata una tendenza a favorire gli interessi privati rispetto a quelli

collettivi. E se questa Italia, ora, ha compiuto molti passi in avanti in direzione del progresso dei costumi sessuali non si può dire lo stesso riguardo la legalità. Per questo possiamo vedere i film di Germi come una fotografia dell'epoca, di un'Italia che fu, un'Italia che ora parla un linguaggio diverso, anche in Sicilia, ma non possiamo dire lo stesso di due film di Risi: *Una vita difficile* e *In nome del popolo italiano* sono due capolavori assoluti perché prima di tutti hanno saputo cogliere i cambiamenti di un'Italia in piena trasformazione, ma soprattutto perché non hanno ancora smesso di parlare. Lorenzo Santenocito, imprenditore senza scrupoli protagonista di *In nome del popolo italiano* dichiarava “*La corruzione è progresso*”. In nome del profitto privato risparmia sui costi nel restauro del Ministero della Giustizia che puntualmente crolla. Si aggiudica appalti grazie a tangenti e onorevoli compiacenti. Come possiamo non vedere in lui alcuni imprenditori di oggi? Uscì qualche anno più tardi invece il film a sketch *Signore e signori buonanotte* (Luigi Comencini, Nanni Loy, Luigi Magni, Mario Monicelli, Ettore Scola 1976)⁴⁹. Uno sketch molto divertente mette in evidenza la totale mancanza di etica pubblica da parte di alcuni coloriti personaggi che interpretano degli amministratori comunali napoletani. In un talk show televisivo il conduttore Mastroianni presenta gli onorevoli Lo Bove (sono quattro

⁴⁹ *Signore e signori buonanotte*, di Luigi Comencini, Mario Monicelli, Nanni Loy, Ettore Scola, Luigi Magni, con Nino Manfredi, Paolo Villaggio, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Adolfo Celi, Marcello Mastroianni, cooperativa 15 maggio, 1976

e portano tutti lo stesso cognome, piccola stoccata dell'autore al familismo amorale e al clientelismo nazionali). Il conduttore presenta una situazione disastrosa per la città di Napoli, loro sintetizzano così la loro posizione e la loro attività rispetto la popolazione partenopea. *“volissi aggiunge, l'onestà da noi dimostrata verso la popolazione, con la popolazione, insieme alla popolazione, dentro la popolazione, in culo alla popolazione”*. Il programma finisce con gli onorevoli che mangiano il modellino di Napoli posto sul tavolino al centro dello studio televisivo. Tutto ciò è stato colto con efficacia già negli anni settanta da Pier Paolo Pasolini, separando due concetti che a lungo hanno potuto confondersi. I due concetti sono quelli di sviluppo e progresso.

vediamo: la parola “sviluppo” ha oggi una rete di riferimenti che riguardano un contesto indubbiamente di “destra”. Chi vuole infatti lo “sviluppo”? Cioè, chi lo vuole non in astratto o idealmente, ma in concreto e per ragioni di immediato interesse economico? È evidente: a volere lo “sviluppo” in tal senso è chi produce; sono cioè gli industriali che producono beni superflui. La tecnologia (l'applicazione della scienza) ha creato la possibilità di una industrializzazione praticamente illimitata, e i cui caratteri sono ormai in concreto transnazionali. I consumatori di beni superflui, sono da parte loro, irrazionalmente e inconsapevolmente d'accordo nel volere lo “sviluppo” (*questo* “sviluppo”). Per essi significa promozione sociale e liberazione, con conseguente abiura dei valori culturali che avevano loro fornito i modelli di “poveri”, di “lavoratori”, di “risparmiatori”, di “soldati”, di “credenti”. La “massa” è dunque per lo “sviluppo”: ma vive questa sua ideologia soltanto esistenzialmente, ed esistenzialmente è portatrice dei nuovi valori

del consumo. Ciò non toglie che la sua scelta sia decisiva, trionfalistica e accanita.

Chi vuole invece il “progresso”? Lo vogliono coloro che non hanno interessi immediati da soddisfare, appunto, attraverso il “progresso”: lo vogliono gli operai, i contadini, gli intellettuali di sinistra. Lo vuole chi lavora e chi è dunque sfruttato. Quando dico “lo vuole” lo dico in senso autentico e totale (ci può anche essere qualche “produttore” che vuole, oltre tutto, e magari sinceramente, il progresso: ma il suo caso non fa testo) Il “progresso” è dunque una nozione ideale (sociale e politica): là dove lo “sviluppo” è un fatto pragmatico ed economico⁵⁰.

Leggendo queste parole tutto è più chiaro. Se le premesse sono queste tutto diventa tristemente comprensibile. Gli intellettuali, gli operai (quando erano ancora uniti e forti), i contadini, si trovavano e si trovano tuttora da soli contro la società di massa e contro chi produce. Chi si è ribellato a questa società si trova solo e alienato, è stato deriso e messo da parte dalla famiglia e dalla società.

2. Antropologia di un nuovo italiano (arrivista, rampante, arrogante, cialtrone, individualista e abietto)

I primi sintomi di cambiamento del carattere italiano sono rintracciabili in *Un giorno in pretura* (Steno 1953)⁵¹. Visto il successo ottenuto da Nando Mericoni, strambo protagonista di uno degli episodi del film, Steno decide di dedicare un intero film solo su di lui. Così arri-

⁵⁰ P. P. Pasolini *Scritti corsari* op. cit. pag. 175-176

⁵¹ *Un giorno in pretura*, di Steno, con Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Walter Chiari, Silvana Pampanini, Dino De Laurentiis, 1953

va l'individualista Santi Baylor, nome d'arte di Nando Mericoni protagonista di "*Un americano a Roma*" (Steno 1954)⁵² che insegue i nuovi miti del successo e della fama. Santi Baylor è un figlio del suo tempo, non è un fanatico esterofilo piovuto dal nulla. Nando Mericoni era la croce della famiglia che lo avrebbe voluto postino invece che ballerino precario, senza una posizione, senza un futuro. La famiglia lo piange come una disgrazia, la stessa famiglia che, molto probabilmente, ha votato qualche anno prima durante le elezioni politiche del 1948, per la democrazia cristiana. Scegliendo quindi gli aiuti americani, senza sapere quel che poi sarebbe successo; che i propri figli avrebbero rinnegato i genitori, i loro valori, la loro cultura. Quindi il nuovo italiano rinnega la collettività, la famiglia, il gruppo. Se in Sicilia certi valori non hanno ancora attecchito, in altre parti d'Italia hanno già cominciato a germogliare. Questo individualismo tuttavia non è una liberazione dai tabù imposti dalla vecchia società come difesa delle proprie scelte individuali. Non è una ricerca del progresso individuale o la difesa della propria unicità come reazione all'incubo dell'anonimato del soggetto simmeliano. Questo nuovo individuo è un soggetto spensierato ed edonista che ricerca i nuovi piaceri e i nuovi miti della società consumistica. Sostanzialmente è un pioniere dei nuovi conformismi. Nel suo mondo è ancora ridicolo, i suoi pari lo sottono mentre lui balla nel teatrino di perife-

⁵² *Un americano a Roma*, di Steno, con Alberto Sordi, Ursula Andres, Carlo Delle Piane, Excelsa Film, Ponti - De Laurentiis Excelsa, 1954

ria. Ma pochi anni dopo i nuovi “teen-ager” cominciano ad inseguire prima John Wayne e Joe di Maggio poi, sessanta anni dopo, Brad Pitt e Cristiano Ronaldo, e ridicolo ora sembra chi non sogna di diventare un nuovo idolo della società di massa. Ma non sono questi gli aspetti più inquietanti del nuovo italiano. Purtroppo non sono solo i miti d’oltreoceano o la cultura dell’edonismo ad affermarsi. Prende ancor di più la smania di successo e l’avidità economica. Dagli anni ’60 in poi le persone sono disposte a tutto pur di arricchirsi. Negli anni ’60 non arricchirsi significa essere escluso dalla società. Non poter andare in villeggiatura l’estate, a cena fuori la sera, non avere una fuori serie ed una seconda casa al mare o in montagna significa non esistere. Così si sviluppa una corsa al guadagno facile e veloce. Negli anni ’60 tutti si convincono che far soldi sia facile, sia un dovere, sia il biglietto di cittadinanza nella società. E allora quella generazione, quelli che negli anni’ 60 ha dai trenta ai cinquanta anni, sono il simbolo di una categoria in ascesa: la neo-borghesia italiana. Una categoria senza scrupoli, disposta a tutto pur di raggiungere i suoi scopi. E chi è che ha saputo meglio di tutti raffigurare con ritratti netti, precisi, fedelissimi al reale, senza indulgere né in prese di posizione ideologiche né in giustificazioni di parte? Ancora una volta il cinema, ancora una volta Dino Risi (poi dopo di lui Ettore Scola). Il nuovo italiano veste i panni di Lorenzo Santenocito di *In nome del Popolo italiano* o di Gianni Perego di *C’eravamo tanto amati* entrambi interpretati da Gassman, o di Giovanni Alberti de *Il boom* interpretato

da Sordi. Si tratta di individui che, trasportati dai nuovi valori della nuova società, devono lottare contro delle minoranze di potere: i giovani e gli anziani. Gli anziani non identificandosi nei personaggi di quel nuovo mondo si sono fatti da parte *“Guardateli: sempre in disparte stanno, loro sono gli unici a non essersi accorti di questo boom ... Siamo tutti impazziti, ma loro non si sono accorti di niente, sono felici...”* dice il Giovanni Alberti protagonista de *Il boom*. Lui ancora riesce a porsi problemi di coscienza, in qualche modo è vittima di questa società e se arriva a vendere un occhio è solo perché sa che senza soldi perderebbe l'amore della moglie (lo lascia quando scopre i suoi debiti) e la stima degli amici (gli girano le spalle quando chiede aiuto). Lorenzo Santenocito è invece l'evoluzione dell'arrivista rampante. Ha da tempo risolto ogni conto con la propria coscienza. Dopo aver chiuso in manicomio il padre ancora sano di mente per costruirsi un alibi, si guarda allo specchio e dice a se stesso *“che hai da guardare? Non vedo pietà né rimorso nei tuoi occhi, pietà e potere non vanno d'accordo”*. Ma deve vedersela anche con i giovani che lo combattono attivamente attraverso i movimenti studenteschi, al fianco degli operai. A bordo della sua fuoriserie fiammante carica un hippy autostoppista. *“lo sai perché vi faccio salire? per dirvi ciò che penso di quelli come te che disprezzano quelli come me ma si fanno scarrozzare dalle nostre macchine, che ci definite sfruttatori ma ci sfruttate ... e fate bene eh intendiamoci ... perché molti vi tollerano invece di schiacciarvi. Lo sai che cosa farei io dei*

vostri camping? No non li proibirei no, ma farei un editto: recingerli di filo spinato con alta tensione ...". Lorenzo Santenocito dice di aver fatto la guerra e di essere un gran lavoratore. In realtà è un imprenditore avido e arrivista, forse per questo conserva dei pregiudizi verso chi si oppone alla sua visione della società. Ma la lista dei ritratti dell'individualismo nella commedia all'italiana non finisce qui. C'è anche un tipo umano che presenta sfumature cialtronesche e bufone: è il caso del Bruno Cortona de *Il sorpasso* ancora una volta interpretato da Gassman. Un arrivista non arrivato, un fallito che maschera il suo fallimento e non riesce a star fuori dal giro degli affari, degli yacht, dei divertimenti. *Il sorpasso* è forse la commedia del boom per antonomasia, qui ci sono tutti gli ingredienti del miracolo economico: le canzonette, la spiaggia, l'automobile, all'inizio ci sono anche i palazzi. E Bruno Cortona ci si muove disinvolto in questo nuovo ambiente senza troppe preoccupazioni, senza nessuna responsabilità familiare (è divorziato e trascura la figlia). Incappa in un incidente stradale grave, dove è coinvolto un carico di frigoriferi, non si occupa di niente se non di riciclare qualche elettrodomestico. Il finale è una vera e propria beffa, perché la vita scellerata di Bruno Cortona lo porterà ad un tragico incidente dove non morirà lui ma Jean-Luis Trintignant lo studente giudizioso e introverso che fino alla fine si è tenuto al di fuori da quel mondo. Risi con queste immagini ci dice in maniera implicita quello che Scola (ma sarebbe più cor-

retto dire Age e Scarpelli) farà dire in maniera esplicita a Gianni Perego “*la nostra generazione ha fatto schifo*”.

3. La resistenza dopo la Resistenza. Gli idealisti ed i ribelli della società del boom.

Il ribelle più accanito della società del boom sono: l'intellettuale di sinistra, il giornalista, il giovane. Nella commedia all'italiana la prima traccia di una simile figura (e la più agguerrita) è Silvio Magnozzi di *Una vita difficile* interpretato da Sordi. Silvio Magnozzi è l'erede di Alberto Innocenzi di *Tutti a casa*. Quest'ultimo dopo aver sbandato insieme all'Italia intera in seguito all'8 settembre 1943 ha preso la sua decisione nel finale prendendo le armi insieme ai partigiani. Magnozzi prosegue la sua lotta in maniera irremovibile. Lui ha scelto di dare battaglia agli avvoltoi del boom, ai vari Santenocito, Perego, Cortona. Tra i personaggi di Sordi e quelli di Gassman è una guerra senza quartiere. In *Tutti a casa* di Comencini la speranza è molta nonostante le vicende siano ambientate in piena guerra, nonostante la povertà materiale e le macerie, nonostante si lotti neanche per il pane, ma per la farina, nonostante la fame e tutto il resto, il finale del film ci restituisce la speranza che si stia lottando per un mondo migliore. Ma l'illusione dura ben poco. Anche Magnozzi ha combattuto nella Resistenza e nel dopoguerra decide di scrivere per un giornale di sinistra. Silvio Magnozzi nel finale di *Una vita difficile* tenta l'estrema ribellione. Alla festa del suo nuovo principale, umi-

liato e offeso, riesce a dimostrare alla moglie quel che le aveva cercato di far capire lungo tutta la narrazione: che non è difficile far soldi, basta perdere la propria dignità, tradire i propri ideali, mettere da parte l'etica. Ottenuta la comprensione della moglie Magnozzi lancia una liberatoria pernacchia con schiaffo al principale gettandolo in piscina in una perfetta scena da clown. Risi non ci fa conoscere le sue future sorti ma non è difficile pensare che nella migliore delle ipotesi Magnozzi perda il lavoro e le nuove agiatezze conquistate. È chiaro che l'individuo è sconfitto in partenza. La figura dell'intellettuale si fa meno battagliera col tempo. Per tutti gli anni '60 è ancora mosso dall'eco della vittoria resistenziale a metà '70 si è già arreso. Silvio Magnozzi è ancora convinto della possibilità di un mondo migliore, se crede ancora nei valori collettivi, nella possibilità di poter raggiungere finalmente un benessere "per tutti" senza ricorrere alla corruzione, alle scorciatoie per sistemare la propria famiglia, e lo fa con totale abnegazione fino a ottenere l'immeritata reclusione. Dopo un leggero ripensamento mantiene fede ai propri ideali fino in fondo. Chi invece si arrende per primo, venendo assorbito dalla società consumistica e di massa è Luciano Bianchi protagonista de *La vita agra* (Lizzani 1964)⁵³ interpretato da Ugo Tognazzi. Si arrende e rimpiange il proprio fallimento rivoluzionario, ma non continua a lottare, oppure non decide di rimanere al di fuori della società come fa Silvio

⁵³ *La vita agra*, di Carlo Lizzani, con Ugo Tognazzi, Giovanna Ralli, Film Napoleon, 1964

Magnozzi. Luciano Bianchi parte da un piccolo paesino della provincia milanese la cui pressoché unica fonte occupazionale è una miniera. L'azienda proprietaria della miniera decide di chiudere. In quel momento, d'accordo con un compaesano, decide di partire per Milano e far saltare in aria la sede della grande azienda. Arrivato a Milano capisce che la rivoluzione è solo un'utopia e viene definitivamente assorbito dalla nuova società. Invece di combattere l'azienda che ha ridotto in miseria il suo paese di provenienza, viene da quest'ultima assunto. E nel settore pubblicitario per giunta. Quel settore che desidera "penetrare nel cervello delle massaie", come dice il responsabile del settore pubblicitario dell'azienda in cui lavora Tognazzi. Insomma viene assorbito non solo dalla nuova società, ma dal nemico che Tognazzi voleva distruggere materialmente. Comunque, pur nella sua definitiva arresa, lancia forse l'attacco più duro alla società del boom che il cinema italiano abbia mai realizzato quando dice: *"l'unico vero miracolo economico lo fece quello che moltiplicò pani e pesci diede da mangiare alla gente gratis in allegria"*. Basta solo per questo per esser considerato uno tra i più influenti ribelli di questa società, che la commedia all'italiana abbia mai portato in scena. Si arrende dopo una lunga ed estenuante lotta anche Nicola di *C'eravamo tanto amanti*. Nicola professore di un ginnasio di Noce-
ra Inferiore, in un cineforum di provincia si batte da solo contro i colleghi filo democristiani in difesa di *Ladri di biciclette* (De Sica

1948)⁵⁴ “opere siffatte offendono la grazia, la poesia, il bello. Questi stracci e questi cenci ci diffamano di fronte al mondo con questi film-macci. Bene ha detto un giovane cattolico di grande avvenire, vicino a De Gasperi. I panni sporchi si lavano in famiglia” dice il suo preside cattolico, e lui risponde: “Egregio Signor preside noi qui stasera abbiamo visto un film stupendo, con i suoi cenci ed i suoi stracci, sissignore, Esso ci fa vedere i veri nemici della collettività, proprio i falsi difensori della grazia, della poesia, del bello e di tutti gli ipocriti valori della vostra cultura borghese”. La reazione del preside è ovvia, spedisce un esposto al provveditorato di Salerno. Nicola da agguerrito sostenitore della rivoluzione proletaria finisce per arrendersi piano piano. Dopo anni di battaglie, passate lontano dalla famiglia perduta, finisce a scrivere recensioni cinematografiche in una rivista di Roma, senza soldi, senza affetti, senza soddisfazioni. Alla fine si realizza la sua sconfitta.

4. Il riscatto dei perdenti e sconfitta annunciata: epopea di un paese.

La prima opera considerata a tutti gli effetti una commedia all'italiana, anche se non esisteva ancora un'etichetta di genere, una commedia all'italiana ante litteram quindi, è *I soliti ignoti* (Monicelli 1958). Il film è ambientato a Roma, una nascente metropoli che,

⁵⁴ *Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica, con Lamberto Maggiorani, Lianella Carell, Elena Altieri, Enzo Staiola, Pds, 1948

come Milano, Torino e Napoli, era un cantiere a cielo aperto dove i palazzi crescevano come funghi, dall'oggi al domani. In quel periodo l'Italia era arretrata rispetto agli altri paesi europei sotto ogni tipo di parametro, dal livello degli stipendi al consumo di carne annuale per abitante. Si apprestava comunque a lanciarsi nel boom che l'avrebbe portata a ridosso dei grandi paesi industrializzati di tutto il mondo. Questo sviluppo percorse un tracciato tutt'altro che lineare, quasi incontrollato. L'Italia per recuperare il passo degli altri grandi paesi industrializzati stava andando oltre le proprie capacità. Una cultura consumistica era piovuta dal cielo su un paese povero, arretrato e agricolo arrecando gravissimi danni su ogni livello: quello culturale ed economico in primis. Ne *I soliti ignoti* già si possono vedere gli effetti aberranti della nuova società del benessere, la manipolazione dei desideri degli individui, le nuove mete a cui ora il soggetto ambisce, ed i metodi che usa per raggiungere tali mete (tutti anche quelli illegali). I personaggi de *I soliti ignoti* sono i primi nel cinema italiano a manifestare tale patologia, loro sono "un consorzio di poveracci la cui disonestà non è congenita, ma provocata indirettamente, subdolamente indotta, dai nascenti miti della civiltà dei consumi: l'automobile (per il momento ancora sotto forma di Lambretta), la bella casa, gli elettrodomestici, le amanti da cinema americano, la dolce e la comoda vita⁵⁵. L'autore che è riuscito ad interpretare meglio questo percorso tutto italiano, questa voglia di riscatto nei con-

⁵⁵ E. Giacobelli *La commedia all'italiana*, op. cit. pag. 45

fronti del mondo intero all'indomani della pagina più brutta della nostra storia, il ventennio fascista e la seconda guerra mondiale, è stato Mario Monicelli. Le tematiche a lui più care sono quelle del tentativo di riscatto dei perdenti, e l'abissale sproporzione fra mezzi e fini. Le opere chiave in questo senso, non solo nella sua ma anche nella intera filmografia di genere sono *I soliti ignoti* (1958), *l'Armata Brancaleone* (1966)⁵⁶ e *Brancaleone alle crociate* (1970)⁵⁷. Perché sono così importanti? La loro importanza è dovuta alla totale aderenza del loro tema di fondo con la situazione italiana di allora. E questo vale anche per i due Brancaleone che sono film in costume ambientati in un ipotetico medioevo italiano dove si parla un latino-maccheronico misto a vari dialetti della penisola. È chiara e in qualche modo tragicomica la sproporzione fra le mete fissate dalla compagnia capitanata da Peppe il pugile interpretato da Gassman ne *I soliti ignoti* (Monicelli 1958) e quella capitanata da Brancaleone da Norcia (sempre Gassman) ne *L'Armata Brancaleone* (Monicelli 1966). Le due compagnie sono composte da una serie di disadattati che cercano di vivere di espedienti e che vedono all'improvviso una improbabile opportunità per uscire dalla fame e sistemarsi per sempre. La prima banda di poveri diavoli deve svaligiare la cassaforte del monte dei pegni, e per farlo, essendo tutti inesperti, chiedono aiuto ad un Totò che fa la

⁵⁶ *L'armata brancaleone*, di Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Carlo Pisacane, Catherine Spaak, Fair Film, 1966

⁵⁷ *Brancaleone alle crociate*, di Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Paolo Villaggio, Gigi Proietti, Adolfo Celi, Fair Film, 1970

parte di un ladro in pensione che li istruisce sul suo infallibile metodo “*Fu chi min*”, un sistema per aprire casseforti. L’allegria brigata al seguito di Brancaleone da Norcia invece, trova per caso da un cavaliere in stato d’incoscienza il documento semi strappato di proprietà di un grande feudo pugliese: Aurocastro. Trovato il documento tutti insieme marciano “*per giorni settimane et mesi ma infine avremo castella ricchezze et bianche femmine dalle grandi puppe*”. Le speranze di riuscita, di un futuro migliore, ricco e prospero era ben vivo in questi due film ed era lo stesso dell’Italia intera. L’epopea di queste compagnie scalciate e approssimative è la stessa dell’Italia di quel periodo. I finali comunque smentiscono clamorosamente le loro aspettative. I protagonisti mancano il bersaglio per loro evidenti mancanze materiali e per totale incompetenza. Il corso della storia, le riforme mancate, l’incompleto sviluppo italiano, partito a gonfie vele trasportato dal vento del piano Marshall e mai arrivato in porto, confermano le tristi previsioni della regia Monicelli e della penna di Age e Scarpelli. Ecco perché queste commedie sono decisamente importanti. Raccontano l’epopea di un paese, in qualche modo ricalcano, e anticipano il corso della storia italiana, fungono da metafora per raffigurare la narrazione della nostra storia moderna. Prendono le storie di personaggi comuni per raccontare il grande contesto nazionale con precise connotazioni tragicomiche. Potremmo senza remore definire alcune di queste commedie “epiche” con l’etichetta usata da Maurizio Grande “*commedia epica*: un genere “misto”, un insieme di pra-

tiche intertestuali, un linguaggio originale per intonazione e accenti che illustra il rapporto “anomalo” instaurato fra il *fondale tragico* e lo *proscenio comico* della vita individuale⁵⁸. È questo quindi il punto di vista prospettico utilizzato dagli autori della commedia nella loro produzione testuale: c’è sempre un fondale tragico e un primo piano comico. Il secondo motivo per cui alcuni soggetti della commedia all’italiana non raggiungono i propri obiettivi è decisamente più nobile e ci dà conferma, ancora una volta, della differenza tra l’uomo comune, l’italiano medio e la classe politica che lui stesso ha eletto. Maurizio Grande propone una prospettiva psicanalitica, terribilmente acuta delle ragioni che portano i protagonisti di queste commedie a “mancare il colpo”.

“I protagonisti del “colpo mancato” adottano strategie di Inibizione del successo, cioè strategie di castrazione *preliminare*, proprio per evitare che il “colpo” riesca e per sottrarsi alla pena (il meccanismo è evidente, al di là della obiettiva inadeguatezza dei singoli al progetto che vogliono portare a compimento). Infatti, ne *I soliti ignoti* non funziona soltanto il divario fra fini e mezzi, fra mete illusorie e inadeguatezze del soggetto, quanto, piuttosto, una specie di *sanzione preventiva* autoimposta, che fa commettere loro ogni sorta di errori e di elusioni del compito, proprio perché non si compia fino in fondo l’azione che provocherebbe la sanzione. Meglio la reclusione nel cantiere, o meglio il vagabondaggio e la disgregazione del gruppo, che macchiarsi di un “debito simbolico” insopportabile: abbandonare il proprio bambino da accudire (Mastroianni); deludere tra mamme adottive (Renato Salvatori); tradire la piccola cameriera e il suo amore (Gassman), ecc. è il fallimento deliberato per non incorrere nel registro della

⁵⁸M. Grande, *La commedia all’italiana* op. cit. pag. 222

sanzione, continuando a giocare con se stessi e con mete immaginarie per le quali si è assolutamente inadatti”.⁵⁹

Quindi secondo Grande c'è qualcosa che va oltre l'analisi materiale e storica italiana in queste commedie. C'è un'analisi psicologica del soggetto italiano alle prese con la nuova società. Questo italiano ancora non è stato del tutto trasformato in un “mostro”. Perché la trasformazione sia completata bisogna aspettare poco comunque. I primi veri germi di mostruosità arrivano con *I mostri* (Risi 1963), mentre la malattia diventa evidente e conclamata con *In nome del popolo italiano* (Risi 1971). Anche Mario Monicelli disegna un certo carattere italiano pieno di vizi. Lui però non rinuncia a cercare in questo italiano qualche slancio di eroicità. L'opera di riferimento in questo caso è *La grande guerra* (Monicelli 1959). Con questo film l'autore vuole in fondo ribaltare quello stereotipo sul tipico carattere italiano composto di espedienti e vigliaccherie finalizzate all'esclusivo tornaconto privato. I protagonisti de *La grande guerra* sono Gassman e Sordi. Il primo è un finto rivoluzionario codardo, l'altro è un ruffiano un po' vigliacco che passa la maggior parte del suo tempo ad accattivarsi le simpatie dei superiori. Il finale è epico e riscatta le vigliaccherie dei due protagonisti che avevano cercato di eludere in tutti i modi i propri doveri patriottici militari. Vengono catturati dagli austriaci quando la prima guerra mondiale sta per concludersi. Gli austriaci li costringono a prendere una terribile scelta sacrificare la pro-

⁵⁹ M. Grande, *La commedia all'italiana* op. cit. pag. 241

pria vita o tradire i propri compagni. I due “vigliacchi” scelgono di donare la propria vita ad una nazione che li calcolava solo come un numero. Per rendere bene l’idea basti confrontare questa scena finale con quella dello stesso film in cui un soldato semplice con il compito di consegnare la corrispondenza ai suoi ufficiali si trova sotto tiro dai fucili austriaci e vicinissimo la trincea italiana. Basterebbe aspettare sera perché gli austriaci non lo vedano più e lui potrebbe salvar la pelle ma l’ufficiale lo obbliga a raggiungere immediatamente la trincea. Il soldato viene colpito e ucciso dal fuoco austriaco. La corrispondenza conteneva gli auguri di natale.

CAPITOLO 3

I SEGRETI DEL SUCCESSO

1. Un prodotto perfetto

Il 1958 grazie all'uscita de *I soliti ignoti* rappresenta un anno di svolta nella storia del cinema italiano. Il capolavoro di Monicelli dimostrò la possibilità di realizzare un prodotto di qualità che piacesse al pubblico. La commedia all'italiana è stato il perfetto punto d'incontro tra critica, autori, pubblico e alcuni produttori coraggiosi. Forse il contributo decisivo è arrivato proprio da questi ultimi, uomini che sono riusciti a metter da parte le ragioni finanziarie in funzione di quelle espressive. È molto chiaro questo approccio in una dichiarazione di Franco Cristaldi all'epoca proprietario della Vides "La voglia di confrontarsi con soggetti che altri evitano, nel timore di urtare chi sta in alto o per mancanza di fiducia nello spettatore, sarà uno stimolo in più. Quello della Vides è un cinema nel quale si riflettono gli avvenimenti della cronaca e della politica, i mutamenti sociali e di costume, persino lo sviluppo delle idee e del dibattito, senza tuttavia la pesantezza della denuncia e del "messaggio" di certo cinema politico".⁶⁰ Questa lucida e precisa dichiarazione d'intenti di Franco Cristaldi potrebbe benissimo essere considerata una valida

⁶⁰ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano vol.4, Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma 1982, pag. 9-10

definizione di commedia all'italiana. La volontà congiunta di produttori ed autori della commedia all'italiana contribuiscono, insieme ad altri maestri del nostro cinema, ad una maturazione del pubblico. “Per capire il mutamento dello standard espressivo (e tecnologico) e l'apparizione di un pubblico di tipo nuovo, che muta le caratteristiche della domanda e premia l'offerta nei suoi prodotti di qualità, possiamo semplicemente confrontare gli indici dei maggiori incassi di due anni significativi: il 1957 e il 1960. I film in testa alla classifica del 1957 sono *Belle ma povere* di Dino Risi, *Lazzarella* di Carlo Ludovico Bragaglia, *Arrivederci Roma* di Roy Rowland, *Vacanze a Ischia* di Mario Camerini. Mentre, nel 1960, i primi quattro titoli al vertice degli incassi comprendono *La dolce vita* di Federico Fellini, *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, *La ciociara* di Vittorio De Sica, *Tutti a casa* di Luigi Comencini.⁶¹ Nel 1958 *I soliti ignoti* registra un grande successo al botteghino, riceve delle nomination per gli oscar e Alfred Hitchcock assegna ai due sceneggiatori Age e Scarpelli il compito di scrivere una sceneggiatura per un suo film giallo-rosa (anche se poi l'affare non andò in porto, secondo Hitchcock la sceneggiatura era troppo approssimativa). Secondo alcuni critici dell'epoca la commedia all'italiana rimane un prodotto minore. Ora, commedia all'italiana e neorealismo rimangono l'espressione più alta che il cinema italiano abbia mai saputo esprimere. La vera differenza sta nella maggior capacità che ha avuto la

⁶¹ Ivi pag. 5

commedia nel coinvolgere un pubblico di massa, non solo una ristretta élite, e tutto questo senza perdere forza critica. È riuscita nel difficile compito di metter d'accordo pubblico, critica e produttori, nessun altro genere ha compiuto nel cinema italiano questa ardua impresa. In quel periodo il cinema credeva fosse possibile cambiare il mondo, si prefiggeva l'obiettivo di contribuire a questo scopo, è chiaro, confrontando il numero di spettatori che hanno visto *Mamma Roma*⁶², *Accattone*⁶³, *Roma città aperta* o *Germania anno 0*⁶⁴ con quello de *Il sorpasso*, *I soliti ignoti*, *I mostri*, che il neorealismo non è riuscito a convogliare le energie nella rivoluzione. La commedia all'italiana è stata accusata invece di essere un cinema borghese. Questa accusa risulta sbagliata per almeno due motivi: è vero che la maggioranza di questi film ha per protagonisti soggetti borghesi, ma questo non è vero per tutte le commedie; *I soliti ignoti*, *C'eravamo tanto amati*, *Brutti sporchi e cattivi*⁶⁵, *Dramma della gelosia*, sono solo alcuni esempi. Il secondo motivo è il tipo di rappresentazione che si fa della borghesia. Non è una borghesia al lavoro per l'interesse di tutti bensì il contrario, poiché questa borghesia è piena di vizi e fissazioni individualistiche, una classe senza scrupoli che si

⁶² *Mamma Roma*, di Pier Paolo Pasolini, con Anna Magnani, Ettore Garofalo, Franco Citti, Arco Film, 1962

⁶³ *Accattone*, di Pier Paolo Pasolini, con Franco Citti, Mario Cipriani, Franca Pasut, Arco Film-Cino Del Duca, 1961

⁶⁴ *Germania anno 0*, di Roberto Rossellini, con Franz Kruger, Edmund Moschke, Barbara Hintze, Tevere film, 1948

⁶⁵ *Brutti, sporchi e cattivi*, di Ettore Scola, con Nino Manfredi, Maria Luisa Santella, Compagni Cinematografica Champion, 1976

vergogna di se stessa (Gianni Perego, uno dei protagonisti di *C'eravamo tanto amati*, ricco imprenditore senza scrupoli, quando dopo vent'anni incontra i vecchi amici con cui ha fatto la Resistenza, pur di non rivelare il suo vero presente si finge un parcheggiatore che vive di mance, nelle altre commedie di oggi e di ieri solitamente succede il contrario).

2. *I cinque moschettieri*

È difficile credere che la commedia all'italiana avrebbe potuto avere il successo che ha avuto senza Sordi, Mastroianni, Manfredi e Tognazzi, senza di loro probabilmente non avremmo avuto nella nostra filmografia nazionale titoli così prestigiosi. Se Mastroianni rientra di certo tra i grandi attori della commedia all'italiana grazie alle sue interpretazioni in alcuni film chiave del genere come *I soliti ignoti*, *Divorzio all'italiana*, *Dramma della gelosia* e *La terrazza*, comunque, è da considerarsi un attore di confine, già famoso prima dell'esplosione del genere anche a livello internazionale, grazie ai grandi maestri Visconti, Fellini, Antonioni e Bolognini. Gli altri invece, hanno avuto fortuna e hanno decretato a loro volta la fortuna della commedia all'italiana. L'esempio di Sordi è eclatante. Poco considerato dalla critica degli anni '50; da *La grande guerra* in poi fa ricedere più di qualcuno. Giuseppe Marotta così scriveva sull'Europeo del 4 novembre 1959: "Meraviglioso l'Oreste di Alber-

to Sordi. Che attore stiamo guadagnando in lui, che attore”⁶⁶ e proseguirà così sullo stesso giornale il 6 novembre del 1960 “Il punto di forza di ogni sequenza di *Tutti a casa* è la eccezionale, meravigliosa interpretazione di Alberto Sordi. Mi sono convertito assai tardi a questo impareggiabile attore, ed è un’avarizia che mi duole⁶⁷”. La sua esplosione è andata di pari passo con la maturazione del nostro cinema e del nostro pubblico, e chissà che proprio lui non abbia contribuito in maniera determinante a questo processo. Sordi è stato un attore che non riusciva ad esser imbrigliato dal suo personaggio, un uomo il cui carattere traspariva dalla maschera. Secondo Maurizio Grande “ci sono attori costruttori di maschere e attori indossatori di maschere. I primi modellano il “tipo” adattandolo al proprio volto e alla serie di minuscole molle che lo animano; i secondi adattano la loro fisionomia al personaggio, trasfigurano i tratti del volto ed operano una specie di “trasalimento” nell’altro da sé”⁶⁸. È chiaro che Sordi non può che essere un costruttore di maschere. La sua carica vitale esce fuori dal personaggio interpretato infrangendo la maschera attoriale e il ruolo sociale ad essa associata. Tutte le sue interpretazioni, specialmente quelle affrontate in film che già dal titolo richiama una precisa figura sociale come: *Il marito*⁶⁹, *Lo scapo-*

⁶⁶ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano vol. IV*, op. cit. pag. 138

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ M. Grande, *La commedia all’italiana* op. cit. pag. 264

⁶⁹ *Il marito*, di Nanni Loy, Gianni Puccini, con Alberto Sordi, Aurora Bautista, Fortunia Film-Chamartin, 1957

lo⁷⁰, *Il seduttore*⁷¹ ma non solo, anche nelle interpretazioni maggiori come *Una vita difficile*, *La grande guerra*, *Tutti a casa*, il suo carattere non riesce ad esser intrappolato dal personaggio.

“La modernità di Alberto Sordi consiste proprio nella non-versatilità, nella *esteriorità* con cui il personaggio traspare nell’attore. Le sue maschere sono travestimenti del volto e del carattere e, alla fine, ciò che risulta felicemente contraddetta è proprio l’immagine con cui il soggetto compare sulla scena della commedia sociale. Il mito di Alberto Sordi consiste nel fare del cinema la favola grottesca degli italiani, un interminabile carnevale della vita e dei rapporti sociali, dove la maschera non assorbe l’attore ma, al contrario, lo rivela, in un carosello di ingrandimenti e allucinazioni dell’identità.”⁷²

Forse è questo un altro motivo del successo di Sordi e della commedia, forse è per questo che il pubblico lo ha percepito come attore più vicino a sé, come più popolare rispetto a Mastroianni. Probabilmente Sordi non ha portato solamente gli italiani al cinema ma li ha portati anche *nel* cinema. Gli ha dato modo di identificarsi nei personaggi che interpretava oltrepassando la maschera, molto di più di quanto abbiano fatto gli italiani “veri” che hanno recitato nel neorealismo. In poche parole, Sordi con la sua esuberante personalità è riuscito a sembrare più vero dei vari Franco Citti, protagonista di *Accattone*

⁷⁰ *Lo scapolo*, di Antonio Pietrangeli, con Alberto Sordi, Sandra Milo, Nino Manfredi, Film Costellazione-Aguila Film, 1955

⁷¹ *Il seduttore*, di Franco Rosi, con Alberto Sordi, Jacqueline Pierreux, Vides Cinematografica, 1954

⁷² *Ibidem*

(Pasolini 1961), o Ettore Garofalo protagonista, insieme alla Magnani in *Mamma Roma* (Pasolini 1962) . Se in qualche modo Sordi si dimostra così irriducibile all'adattamento sociale alle norme e alle aspettative di ruolo, possiamo vedere la sua copia opposta e speculare in Ugo Tognazzi, un "mostro di normalità" così come lo definisce Maurizio Grande. I personaggi interpretati da Tognazzi aderiscono in tutto e per tutto al ruolo assegnatogli dal regista, dal personaggio, dalla società, aderiscono in maniera ossessiva alle norme impostegli dalla collettività fino ad annientare la propria particolare individualità. Il suo limite è tutto contenuto nella comicità nera e caustica de *Una storia moderna: l'ape regina* (Marco Ferreri 1963)⁷³. Qui Tognazzi interpreta Alfonso un single di mezz'età che dopo una vita senza responsabilità affettive decide di mettere la testa a posto e sposare una brava ragazza. La vita coniugale lo trasforma piano piano, annichilendolo giorno dopo giorno, frustrando ogni pulsione primaria. La moglie benpensante e cattolica probabilmente non lo sposa per amore. L'unica cosa che lei ami davvero sono i valori cattolici e borghesi. Pura e casta prima del matrimonio si trasforma in una verace ninfomane subito dopo, senza tuttavia cercare il piacere sessuale. L'atto sessuale ha per lei l'unica finalità riproduttiva. Appena concepito il figlio viene assalita dalla più profonda frigidità. Così si spegne pian piano il povero Alfonso che si ammala di giorno in giorno fino a

⁷³ *Una storia moderna: l'ape regina*, di Marco Ferreri, con Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Sancio Film-Fair Film-Les films Marceau-Cocinor, 1963

morire di “adattamento sociale”. Maurizio Grande definisce Tognazzi “una maschera neutra, una maschera di gesso”. “Nella commedia all’italiana sono innumerevoli i “mostri”, le anime deformi, i corpi disfatti, le maschere grottesche, sempre al limite fra tipizzazione maniacale e caricatura. Tognazzi ebbe il pregio di restituire la caricatura alla sua origine: non deformazione aberrante del volto e del corpo, ma *ritratto carico*, somiglianza in eccesso e duplicazione iperreale dell’originale. Si può anche dire che, in un certo senso, Tognazzi elaborò l’*occlusione della caricatura*: esibì la mostruosità dei suoi personaggi come cristallizzazione di qualità dell’anima di un volto-corpo di gesso⁷⁴”. Tornando invece a riflettere sull’identificazione dello spettatore nel personaggio e nell’attore l’optimum di questo effetto si raggiunge senza dubbio con Nino Manfredi, il quale prende la strada di Sordi e lo supera, lui è senz’altro “l’attore più autenticamente popolare del nostro cinema: discendeva da una famiglia di contadini ed emigranti, e quando si è trovato a dover interpretare personaggi di modesta estrazione lo ha fatto con una naturalezza commovente. Sicché nei protagonisti di *Pane e cioccolata* e *C’eravamo tanto amati* si sono riconosciuti gli umili di tutto il mondo⁷⁵”. “Nino Manfredi (Saturnino all’anagrafe) percorre a velocità diversa, rispetto agli altri moschettieri, le sue tappe verso l’ingresso nella commedia all’italiana. Durante tutti gli anni ’60 sono poche le parti impor-

⁷⁴ M. Grande, *La commedia all’italiana* op. cit. pag. 268

⁷⁵ E. Giacobelli, *La commedia all’italiana*, op. cit. pag. 249

tanti da lui interpretate. La prima apparizione in un film maggiore è forse quella fatta ne *L'audace colpo dei soliti ignoti* (Nanni Loy 1959)⁷⁶ dove prende il posto di Mastroianni, interpretando però un personaggio diverso, Piede Amaro, il sedicente esperto di motori e macchine. La sua popolarità in questo periodo Manfredi la deve però non al cinema bensì al piccolo schermo. Diventa popolare soprattutto per il personaggio che porta a Canzonissima nel 1959, il barista di Ceccano. Poi si vede in diverse parti di secondo piano. A fine anni '60 Saturnino Manfredi ha ormai raggiunto anche il successo cinematografico, prima di diventare attore si è laureato in giurisprudenza eppure tutto ciò non compromette affatto la purezza della sua anima popolare. Ad esser precisi il film che lo consacra è *Nell'anno del Signore* (Luigi Magni 1969)⁷⁷, dove interpreta il rivoluzionario Pasquino. Questa è una sua interpretazione particolarmente interessante perché il personaggio da lui incarnato non è esemplare e mostra tratti di personalità che saranno ricorrenti nelle sue future interpretazioni (e forse anche nella reale personalità). Qui lui interpreta il rivoluzionario romano Pasquino dalla eccellente vena caustica e satirica. Il suo Pasquino per ottenere i suoi scopi deve fingersi ignorante e subire qualsiasi tipo di umiliazione per eludere la censura e l'esecuzione capitale Pontificia. Qui l'inganno è palese. Lui è consapevole di sa-

⁷⁶ *L'audace colpo dei soliti ignoti*, di Nanni Loy, con Vittorio Gassman, Renato Salvatori, Claudia Cardinale, Titanus, Vides-Sgc, 1959

⁷⁷ *Nell'anno del signore*, di Luigi Magni, con Nino Manfredi, Enrico Maria Salerno, San marco, 1969

pere, se dissimula la sua presa di coscienza della realtà è solo perché l'unica maniera per cambiare la realtà stessa in meglio. In *Cafè express* (Nanni Loy 1980)⁷⁸ succede la stessa cosa, è costretto a fingere di avere una mano di legno per impietosire i passeggeri del treno e poter vendere più caffè. Ma non perché voglia vivere di elemosina, la sua mano non è di legno, è però paralizzata e, in questo caso, non gli consente di trovar lavoro né di impietosire i passeggeri. Anche qui è costretto e inganna sapendo di non aver alternativa. Non è così né in *Pane e cioccolata* (Brusati 1973)⁷⁹ né in *C'eravamo tanto amati*. Nel primo film non simula la propria ignoranza, qui è reale. Saranno gli eventi, le delusioni e le ingiustizie subite a portarlo alla presa di coscienza del reale. Nel secondo invece, non simula per niente. Qui sin dall'inizio del film lui è impegnato. Partecipa alla lotta per la Resistenza insieme all'intellettuale di sinistra Nicola e al giovane studente di giurisprudenza Gianni Perego che si schiera al fianco della borghesia. È però il meno istruito degli altri due. Tuttavia il finale premia proprio lui, perché è quello che non solo rimane fedele ai propri ideali, ma contribuisce più degli altri a metterli in pratica. Più di Nicola che finisce per scrivere su un giornale di critica cinematografica che non legge nessuno e più di Gianni che sacrifica tutto in nome del successo, la donna che ama (lascia la Sandrelli spo-

⁷⁸ *Cafè express*, di Nanni Loy, con Nino Manfredi, Vittorio Caprioli, Leo Gullotta, Irrigazione Cin., 1980

⁷⁹ *Pane e cioccolata*, di Franco Brusati, con Nino Manfredi, Johnni Dorelli, Anna Karina, Verona Cinematografica, 1973

sare la figlia di un ricco imprenditore). L'Antonio di Manfredi sa quel che può ottenere, sa che i proclami degli acrobati della rivoluzione di sinistra non faranno niente e lotta insieme alle famiglie proletarie per riuscire a far iscrivere i propri figli in una scuola che non riesce più a garantire a tutti il diritto allo studio. Ci sono altri tratti comuni dei personaggi interpretati da Manfredi. Prendiamo l'esempio di *Pane e cioccolata* (Franco Brusati 1973). Qui interpreta un emigrante ciociaro in Svizzera. Quello del proletario povero, sfruttato e oppresso è uno di quei ruoli che gli calza a pennello, questo come quello di *Brutti, sporchi e cattivi* (Scola 1976) o *Cafè express* (Nanni Loy 1980). Nella maggior parte dei casi interpreta dei proletari poco istruiti, vittime della società, relegati e dimenticati da governo, borghesia e intellettuali di sinistra. Sono personaggi però - eccezion fatta per il patriarca della baracca di *Brutti, sporchi e cattivi* - dotati di una saggezza innata e da un attaccamento forte ed incorruttibile ai valori positivi. Quando subiscono non lo fanno in stile fantozziano, arrendevole e umiliante, non porgono l'altra guancia secondo gli insegnamenti cattolici. Sono sempre fiduciosi di poter costruire un futuro migliore e rialzano sempre la testa nonostante le ingiustizie subite. Non smettono di lottare. Il Nino Manfredi di *Pane e cioccolata* si è trasferito in Svizzera in cerca di fortuna. Con ingenti sacrifici mette da parte una bella somma che porta sempre con sé in una tasca segreta dei pantaloni. Conserva tutto quello scetticismo tipico delle culture agricole (che l'attore conosce bene essendo origi-

nario di Castro dei Volsci, Frosinone). Perde il lavoro e diventa clandestino, poi presta tutto il suo guadagno ad un miliardario che glielo sperpera (scena allegorica arguta non priva di somiglianze con la realtà). Quando i suoi personaggi infrangono la legge, lo fanno solo perché costretti dalla società e dalla spietatezza borghese e non da parassitarismo di comodo. Non perché schiavo di una cultura dell'adattamento e della furbizia, spesso imputata pregiudizialmente alle popolazioni del sud Italia. Il Michele Abbagnano protagonista di *Cafè express* vende caffè abusivamente sui treni, ma lo fa per dare un futuro al figlio, sperando che lui almeno, possa avere un futuro migliore. C'è quindi un profondo scollamento tra i suoi comportamenti ed i suoi valori. A parte l'eccezione sopracitata del patriarca di *Brutti, sporchi e cattivi*, i suoi personaggi sono sempre positivi, e costituiscono la copia speculare di alcuni personaggi interpretati da Gassman. Buono, povero e vittima l'uno, cattivo, ricco e carnefice l'altro. È forse una riduzione semplicistica dei valori incarnati da questi personaggi ma è utile per orientarci nello scontro valoriale affrontato da alcuni personaggi della commedia all'italiana a livello profondo dei testi filmici. Chiude il cerchio Vittorio Gassman. Un attore che ha dovuto subire un profondo cambiamento nel proprio registro attoriale per poter recitare nei film della commedia all'italiana. Il Gassman pre-cinematografico è un grandissimo attore di teatro, forse il migliore della sua generazione, formatosi nella Regia Accademia d'Arte Drammatica. Il suo avvio cinematografico è

però piuttosto incerto e privo di successo. Fino a quel momento Gassman aveva recitato in film seri e scadenti vestendo i panni del cattivo. “I suoi primi film, in cui era quasi sempre un cattivo davvero cattivissimo, sono tutti seri (tranne il sogno di Zorro, che vorrebbe essere comico) e quasi tutti dozzinali, di quelli difficili da rivalutare persino oggi che si riesce a rivalutare tutto [...] Finì anche a Hollywood, dove riuscì a interpretare alcuni tra i peggiori film americani di ogni tempo, nel ruolo poco credibile di amante latino”⁸⁰. Quando ormai aveva quasi perso le speranze do inserirsi nel mondo cinematografico ci pensa Monicelli a trovargli il ruolo adatto. Monicelli lo guarda da un'altra prospettiva, non oscura la sua teatralità, la accentua rendendola caricaturale e comica. Monicelli gli cambiò “i connotati: gli abbassò la fronte, gli gonfiò le labbra, gli allargò il naso (mettendogli del cotone nelle narici), gli fece le orecchie a sventola, gli mise la parrucca”⁸¹. Il risultato fu eccezionale e fece ricredere tutti quei produttori che avevano del matto a Monicelli. Eppure questo meccanismo non era proprio piovuto dal nulla, già Pirandello si era accorto che le leggi che regolano la comicità si basano sul contrasto. Ecco allora che la teatralità di Gassman, la sua baldanza fisica da ex giocatore di basket risultano di una comicità unica quando inciampa e si muove goffamente davanti la macchina da presa. Quando proclama solenni vittorie passate e future a cavallo di Aquilante la “ma-

⁸⁰ E. Giacobelli, *La commedia all'italiana*, op. cit. pag. 240

⁸¹ *Ibidem*

labestia” che lo accompagna durante i due Brancaleone “*All’erta miei prodi! Vi siete finora coperti di merda, copritevi oggi di gloria!*” e poi viene fulmineamente colpito da una sassata di un suo stesso compagno d’arma finendo egli stesso prigioniero della stessa trappola preparata per i Mori, suoi nemici (*L’armata Brancaleone*) oppure steso su un ring di boxe (*I soliti ignoti, I mostri*). Quindi in queste sue prime commedie, sotto la direzione di Monicelli rimane in maniera egregia a giocare più o meno nello stesso ruolo, quello del magnifico perdente. Ci pensano prima Risi e poi Scola a cambiargli di nuovo il tipo di personaggio, facendolo arretrare di qualche anno, di qualche passo indietro, recuperando le sue prime sfortunate esperienze cinematografiche come cattivo, facendolo però in maniera diversa e rivalutata. Nascono quindi Bruno Cortona (*Il sorpasso*), Lorenzo Santenocito (*In nome del popolo italiano*) e Gianni Perigo (*C’eravamo tanto amanti*). Questi cinque mostri sono stati una delle ragioni del grande successo, ma soprattutto dell’eccezionale qualità del cinema italiano di quegli anni. La loro straordinaria capacità di attivare l’identificazione del pubblico con i personaggi da loro interpretati è senz’altro una delle ragioni del successo di pubblico della commedia all’italiana. La maggiore capacità di attrazione di grandi masse di spettatori di per sé non è un metro di giudizio affidabile sulla qualità di un film, ma se si considera il dato già espresso riguardo il contenuto fortemente critico del messaggio emesso dalla commedia all’italiana sulla società di quel momento, se si considera che i

temi trattati dai film di questo genere cinematografico sono sempre temi socialmente rilevanti, ecco che quel dato assume un valore del tutto diverso. Questa loro capacità deriva anche dalla loro esperienza acquisita nel loro processo di formazione artistica e professionale. Ci si domanda spesso perché ora, in Italia, non ci siano più attori paragonabili a quelli della grande stagione del cinema italiano. Difficile credere o suffragare la semplicistica risposta che il senso comune ha trovato a questa domanda (che pur si è posta) “non nascono più i talenti di una volta”. Certo è vero che i talenti eccellenti sono rari, ma hanno pur bisogno di un sistema che permetta loro di emergere o che li coltivi accuratamente. Quel cinema era un mondo che conservava ancora una visione artigianale delle varie professioni che lo costellavano, una visione per cui un attore doveva saper fare l’attore e doveva apprendere la propria professione nelle accademie di Arte Drammatica, a teatro o nei varietà a contatto con il pubblico. Dagli anni ’80 in poi, con l’ingresso della tv nella scena mediale italiana e nel mercato produttivo cinematografico, con l’avvento di nuove logiche economico-produttive questo non sarà più possibile. Ma esamineremo meglio questo processo nel prossimo capitolo quando parleremo dei processi che hanno portato alla morte della commedia all’italiana, del buon cinema italiano e all’avvento del cinema di serie B.

3. Age, Scarpelli. *La sceneggiatura come “arte da bottega”*.

Un'altra ragione del successo della commedia all'italiana è stata la dimensione artigianale del mestiere di sceneggiatore. Tutti i soggetti della commedia all'italiana, con l'unica eccezione di *La vita agra* (Carlo Lizzani 1964) sono originali. Ma non solo, sono tutti innovativi, nell'intreccio e soprattutto nella sperimentazione linguistica. Gli “artigiani” più influenti, sia qualitativamente che quantitativamente sono due ed hanno lavorato in coppia per più di 35 anni: Age (Agenore Incrocci) e Scarpelli (Furio). Se gli attori ed i registi sono stati fondamentali collettivamente, loro due lo sono stati singolarmente. Nel senso che si sarebbe anche potuta immaginare un commedia all'italiana senza un Sordi o senza un Monicelli ma senza i due sceneggiatori questo non sarebbe stato possibile. Loro sono stati gli artefici dell'inizio (loro hanno scritto *I soliti ignoti* e *La grande guerra*) e della fine del genere (sempre loro *C'eravamo tanto amati* e *La terrazza*). Hanno scritto la maggior parte dei migliori film del genere: *Sedotta e abbandonata* (Germi 1964) , *Signore e signori* (Germi 1965), *L'armata Brancaleone* (Monicelli 1966), *Brancaleone alle crociate* (Monicelli 1970), *Tutti a casa* (Comencini 1960), *Dramma della gelosia* (Scola 1970), *In nome del popolo italiano* (Risi 1971). Se eliminassimo questi film dalla filmografia di genere, il genere stesso scomparirebbe. Nella loro prima parte di carriera la loro poetica è spostata sul versante comico prima (*La banda degli onesti*), tra-

gicomico poi (da *I soliti ignoti* fino a *Brancaleone alle crociate*). Poi, arrivati gli anni 70, svanisce man mano la voglia di ridere, e ci saranno sempre meno episodi disponibili a stemperare il gusto amaro delle vicende che vengono proiettate sullo schermo. Age e Scarpelli sono probabilmente i più abili giocolieri linguistici nella storia della sceneggiatura italiana. Hanno fatto della sperimentazione linguistica un marchio di fabbrica, hanno avuto lo stesso acume sociologico di Pasolini nel rintracciare le aberrazioni prodotte dalla società e dai nuovi mezzi di massa sull'individuo italiano ed i suoi vecchi linguaggi e dialetti. "Accanto a un lavoro di smontaggio e parodizzazione dei discorsi militaristi, fascisti, o di personaggi vagamente rappresentativi delle istituzioni, c'è l'attenzione per il neo-italiano, la lingua che nasce sulla spinta della civiltà dei consumi e che acquisisce slogan pubblicitari, espressioni prese dal linguaggio televisivo, della moda, dello sport, delle canzoni, che si mescola con espressioni arcaiche, formule prese dai dialetti e mostrando comunque il difficile cammino verso nuovi assetti linguistico-sociologici"⁸². Apriamo una parentesi storica, all'indomani del secondo dopoguerra l'Italia diventa finalmente una Repubblica, è già unita da ottant'anni circa, ma ancora non esiste una lingua omogenea. Esiste una infinita varietà linguistica fatta di mille dialetti. A cambiare la geografia linguistica italiana ci pensano quindi i mezzi di comunicazione di massa in generale, e la tv più di tutti. Secondo Pasolini questo è un vero e proprio

⁸² G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiana* vol. IV, op. cit. pag. 73

dramma. Secondo lui la civiltà dei consumi ha prodotto una omogeneizzazione culturale e linguistica responsabile della distruzione delle culture particolari, per quanto riguarda il linguaggio il terribile risultato è una “fossilizzazione del linguaggio verbale (gli studenti parlano come libri stampati, i ragazzi del popolo hanno perso ogni inventività gergale).⁸³ Age e Scarpelli sono riusciti a fotografare questa aberrante conseguenza, in maniera impeccabile in due occasioni. “*Certi abusi autoritaristici di paesi a conduzione totalitaria sono deprecazionabili. Il prevaricazionismo implicante il maggior indice di repressività è quello fluente del massimo libito demandatogli dalla designazione collettiva*” questo è il linguaggio “*aderenziale e de semplicizzato*” dell’imprenditore Lorenzo Santenocito protagonista de *In nome del popolo italiano*. In questo film l’effetto è certamente comico, come quando l’imprenditore Gassman definisce il consumatore “*fruitore del prodotto finito*” e Tognazzi gli chiede chiarimenti su quella stramba perifrasi lui risponde “*Oh bella, perché rifiuto il piattume delle terminologie indifferenziate. Più parole, più idee. Si io amo il linguaggio aderenziale e desemplicizzato*”. Ma il contrasto più forte, e quindi l’effetto maggiormente comico, si ha quando questo linguaggio arriva fino al popolo. Ci vuole ancora un po’ di tempo perché questo avvenga, ci vuole almeno il 1980. E ci vogliono due comparse de *La terrazza* (una è Elena Fabrizi, la celeberrima Sora Lella). “*Che potessi annà più in là che al quinto piano c’è uno scrit-*

⁸³ P. P. Pasolini, *Scritti corsari* op. cit. pag. 61

tore che nun po' scrivere? Ma che deve scrive. Una vicenda sommaria e sciatta che frequentemente scade nel bozzettismo più bieco. Inzeppata di battute di seconda mano che non nascondono una sostanziale povertà di ispirazione. E manco risolvono le sorti di questa grigia stagione cinematografica. Musiche di Armando Trovajoli. Che pè piacere ti potessi tirà più in là? Rispetto l'arte mi sposto subito io. Molto bravo. È un dovere". Questo il botta e risposta tra una portinaia ed un fruttivendolo ambulante. Quindi loro due meglio di qualunque altro sceneggiatore sono riusciti a mettere in evidenza la tristezza della perdita del proprio linguaggio locale e particolare. Un cambiamento avvenuto non per naturale evoluzione, piuttosto per imposizione mediatica. Ma non è il loro unico merito. Sono riusciti a restituire un po' di dignità a questi linguaggi perduti con due splendidi film. *L'armata Brancaleone* e *Brancaleone alle crociate*. All'interno del linguaggio latino-maccheronico introduce molti dialetti italiani. Il ciociaro, il veneto, il siciliano. Nel secondo film della saga fanno di più. Una intera sequenza di botta e risposta in dialetto siciliano. Dopo aver citato Gioacchino Belli ne *In nome del popolo italiano* vanno oltre, si fanno loro stessi degli splendidi poeti dialettali. La loro capacità di interpretare i cambiamenti linguistici, la loro grande abilità nel costruire le loro sceneggiature attingendo dalla fonte della realtà dell'epoca, l'originalità delle loro invenzioni linguistiche (memorabile la scena in cui Brancaleone da Norcia sfida a

suon di battute il Re siculo che trova in Terra Santa), sono stati tutti elementi imprescindibili per il successo della commedia all'italiana.

CAPITOLO 4

DECLINO DELLA COMMEDIA ALL'ITALIANA E AFFERMAZIONE DEL CINEMA DI SERIE B

1. Declino della commedia all'italiana.

Negli anni '70 il genere comincia un lento declino. Dopo aver cavalcato l'onda del miracolo italiano, esaurisce la sua corsa proprio come si esaurisce la crescita italiana colpita negli anni settanta da un forte crisi economica e da apocalittici scenari fatti di colpi di tentativi di colpi di Stato, scontri di piazza, terrorismo di Stato, terrorismo nero prima e rosso poi. Tutto il fervore degli anni del boom si esaurisce e la commedia all'italiana comincia a cambiare i propri intenti e scopi. Se durante gli anni sessanta le intenzioni erano quelle di fotografare un'istantanea fedele all'Italia del periodo, nel decennio successivo arriva non tanto il bisogno, quanto la necessità di riflettere su quel che è successo, sulle proprie colpe, sui propri fallimenti, sui successi, sul contributo che ha dato quel cinema e quella generazione di uomini alla società italiana. Questa esigenza è stata avvertita in maniera netta ed esplicita dal solo Scola, Monicelli, indirettamente da il suo contributo. Le prime avvisaglie della fine di un periodo storico-cinematografico italiano emergono in *Dramma della gelosia* (Scola 1970). Qui non ci sono più spiagge affollate e allegre, niente vacanze estive. La spiaggia è il luogo in cui, allegoricamente, gli Stati Uniti

invadono l'Italia. Un gruppo di italiani vestiti da soldati americani giocano alla seconda guerra mondiale. Quando li vede Monica Vitti domanda a Mastroianni, che si era appartato con lei in spiaggia, se sono effettivamente militari e lui risponde “*ma che militari! Stanno a giocà a fa l'americani st'imbecilloni!*”. Probabilmente Scola allude all'invasione cinematografica e culturale americana e si lascia andare ad uno sfogo liberatorio contro il pubblico italiano ormai colonizzato. Ma soprattutto la grande e profonda riflessione che emerge dal film è quella sulla politica italiana, su quella della sinistra in particolare, che di lì a qualche anno avrebbe vissuto la deludente esperienza del “compromesso storico” con la DC. Si riflette sul mancato miglioramento delle condizioni italiane. Quelle socio-culturali soprattutto. Il film è dello stesso anno in cui entra in vigore la legge sul divorzio. In linea teorica, legislativa almeno, i protagonisti di *Dramma della gelosia*, non necessitano più machiavelliche soluzioni per raggiungere la loro felicità amorosa. Non si trovano insomma nelle stesse condizioni del protagonista di *Divorzio all'italiana* (Germi 1962), costretto ad architettare il delitto della propria sposa, facendolo sembrare come un omicidio passionale, così da poter sfruttare tutte le attenuanti che la legislazione dell'epoca, ancora fortemente influenzata da quella fascista, forniva ai delitti d'onore. In quel momento la legge permetteva di decidere della propria felicità, eppure i protagonisti non la trovavano. Mastroianni lascia la moglie per la più bella e giovane Monica Vitti, ma questa, poco dopo, si innamora di Giancarlo

Giannini. Dopo mille dubbi Monica Vitti sceglie di sposare Giannini. Il giorno delle nozze i due novelli sposi incontrano Mastroianni, che nel frattempo ha perso il lavoro ed è diventato un barbone. Mastroianni quando li vede insieme perde la testa si avventa con un coltello su Giannini ma colpisce per sbaglio la sposa, uccidendola. La sentenza di Scola è inappellabile. Non c'è nessuna legge che possa garantire la libertà dalla gabbia dei sentimenti. Non bastano neanche le evoluzioni nei costumi sociali. O almeno, forse questa nuova Italia post-boom e post '68 non è ancora pronta a vivere lo spirito libertino proveniente dal nord Europa. È tragicomica la scena in cui i tre protagonisti tentano una via "all'italiana" di un triangolo amoroso. I tre, seduti in abbigliamento intimo dentro una stanza d'albergo, scoppiano in un'isteria comune al primo tentativo di effusione. Questa Italia e questi italiani (Giancarlo Giannini è un comunista libertino) per quanto s'impegnino, ancora non riescono a liberarsi dei propri tabù sessuali. E poi c'è la confusione del nuovo italiano, un soggetto che piano piano sta abbandonando l'impegno politico scivolando in maniera sempre più profonda nel privato (probabilmente perché il sociale non è stato in grado di dargli la felicità ed ha mancato le riforme, perché è stato travolto dal nuovo individualismo, perché nonostante le lotte i potenti lo sfruttano sempre di più, fino a togliergli anche la donna) e chiede ai compagni del PCI: *“una sofferenza d'amore può essere in qualche modo collegata alla lotta di classe? Segui il mio ragionamento: la sofferenza umana è determinata dalla supremazia*

che detiene la classe economica, e siccome che colui che m'ha portato via Adelaide è un ricco sfruttatore della società, l'interrogativo che ci dobbiamo porre è il seguente: se Amleto Di Meo fosse un mio pari essa mi avrebbe lasciato? La mia risposta è no!". Questa svolta individualista non lo rende tuttavia più felice. Anzi, diviene sempre più solo fino a disgregarsi socialmente. Ecco il ritratto dell'Italia e dell'italiano del 1970. Tuttavia qui la crisi comincia ad affacciarsi ma non è ancora stata ben compresa, metabolizzata. È ancora latente. Il 1974 è l'anno in cui la malattia dell'Italia e della commedia all'italiana diventa manifesta, conclamata. Scola lo dice chiaramente, senza mezzi termini, senza nessuna ambiguità. I film di riferimento sono due: *C'eravamo tanto amati* e *La terrazza* (Scola 1980). Il primo sancisce un taglio netto nel genere. È da qui in poi che gli autori capiscono definitivamente che il loro tempo è finito, e che tutto quel che viene dopo non è altro se non una malinconica scia che si tira avanti da sé, senza più una stella che la guidi verso un dove, senza più nessun posto dove andare. L'araldo della fine è l'intellettuale di sinistra Nicola. In una grande manifestazione in onore di Vittorio De Sica, malinconico e triste, senza più nessun sogno da inseguire, riflettendo sulla sua vita privata e sulle speranze generazionali di quelle persone che avevano fatto la Resistenza, quelli che all'alba della vittoria erano euforici e convinti di poter costruire un paese giusto; recita ad un suo allievo il requiem di un genere cinematografico e di un periodo storico: *"pensavamo di cambiare il mondo ma è stato il*

mondo a cambiare noi". Non c'è più molto margine di manovra in questo contesto, da qui in poi ci sono solo film che riflettono sul passato.

“Questo film contiene tuttavia una delle riflessioni più eloquenti di quante il cinema italiano, comico e non, abbia mai fatto, sulla propria incapacità di cambiare la vita e al tempo stesso sulla propria orgogliosa volontà di documentarla e commentarla. Con lui in qualche modo una generazione gloriosa, se non prende definitivamente congedo, perlomeno si storicizza, annunciando quasi ufficialmente di aver fornito il suo contributo e di esser d'ora in avanti disponibile semmai a indirizzare le nuove leve [...] L'Italia, insomma, cambiava; e pur continuando ad amare i Sordi e i Tognazzi, i Gassman e i Manfredi, aspettava una nuova generazione capace ancora una volta di farla ridere denunciando i suoi mali”⁸⁴.

La nuova generazione non arrivò mai, ed è tuttora inutile aspettarla. Con la fine della generazione della commedia all'italiana finisce il miglior cinema italiano. In *C'eravamo tanto amati* però, c'è dell'altro, non c'è solo la presa di coscienza della fine, c'è una riflessione generazionale. L'avvocato corrotto Gianni Perego potrebbe benissimo essere l'evoluzione di Lorenzo Santenocito, protagonista de *In nome del popolo italiano*. Scola approfondisce l'indagine psicologica del personaggio che non si sbarazza presto dei propri scrupoli di coscienza (bisogna anche ammettere che non è un cattivo convinto Gianni Perego, ma un ex partigiano idealista passato dalla parte della borghesia senza scrupoli). Gianni Perego quando si ritrova a cena

⁸⁴ M. D'Amico, *La commedia all'italiana*, op. cit. pag. 249

con i suoi vecchi amici dopo venticinque anni, riflette e ripensa alla gioventù, ai valori e alle idee, alla lotta armata insieme, riconosce che lui e una parte della sua generazione ha tradito tutto ciò e dice: “*la nostra generazione ha fatto veramente schifo*”. La generazione di Gianni Perego è quella del 1920, quella che ha avuto la possibilità di costruire un’Italia finalmente civile, e che ha fallito. L’altro film di riferimento, nel quadro del declino della commedia è *La terrazza*, un film che

“continuerà a tentare di tenere il passo con i problemi della nazione; ma gli stessi autori dubitano ormai dell’adeguatezza del mezzo. Nel 1980 *La terrazza* di Scola, scritto con Age e Scarpelli, e dove sono riuniti ben tre “mostri” – Gassman, Tognazzi, Mastroianni, con fiancheggiatori storici come Jean-Louis Trintignant, Serge Reggiani, Stefania Sandrelli, oltre al redivivo Galeazzo Benti – costituirà con la sua atmosfera più che nostalgica, sepolcrale, un addio alla commedia; ovvero, quasi un film sull’impossibilità, dati i tempi, di fare un’altra commedia all’italiana”⁸⁵.

In poche parole, *La terrazza* è solo una riflessione generale, postuma, un triste commento di fine partita. Uno dei vari motivi che hanno portato alla morte del genere è stato il cambiamento dei nemici da combattere. Se prima erano tutti ben identificabili e “indiscutibilmente” cattivi o sbagliati, ora che avevano mutato volto e si erano fatti meno aggressivi e più scaltri le vecchie armi di una volta non bastano più. Prima si era tutti d’accordo sulla condanna del nazi-

⁸⁵ Ivi pag. 234

fascismo, della guerra, del delitto d'onore, della rivalutazione delle lotte partigiane, della necessità di introdurre il divorzio, sulla corruzione dei deputati democristiani. È questo uno dei temi di fondo de *La terrazza*: la mutazione dei vecchi nemici, ormai diventati più subdoli e astuti, e l'arrivo di nuovi.

“Tutti i personaggi badano ormai esclusivamente al privato, a coltivarsi solitudini e qualche amichevole nemico per la vecchiaia: il sociale è solo più nelle parole a vuoto, nelle frasi fatte che vorrebbero esorcizzare gli specchi, la pancia, i capelli bianchi, gli ideali in soffitta [...] Forse si scuoterebbero soltanto se tornasse un nemico ben individuabile com'era il fascismo, se loro tornassero partigiani, e infatti non parlano d'altro, come la maggior parte degli scrittori alla moda, e quarant'anni dopo celebrano ancora le vecchie vittorie di ieri per dimenticare le sconfitte di oggi (dice una voce dal gruppo delle donne: “*Non è che possiamo dichiarare un'altra guerra ai tedeschi per far contenti voi altri!*”)⁸⁶.

Eppure i nuovi nemici non mancano, ma forse o i protagonisti della commedia all'italiana sono troppo stanchi, vecchi e logori oppure hanno stancato il pubblico che li vede in scena da troppo tempo. E poi con l'inizio degli anni settanta ridere diviene sempre più difficile perché ormai non ci sono più vizi e piccoli malcostumi da prendere in giro ma veri e propri drammi nazionali. Dal 12 dicembre 1969, non si sente più l'eco del boom economico ma il boom delle bombe, quelle vere:

⁸⁶ E. Giacobelli, *La commedia all'italiana*, op. cit. pag. 105

“con la strage di piazza Fontana, le premesse ideali lasciano posto a una cupa rassegnazione. Con i fatti dell’autunno caldo, viene inaugurato il periodo della “strategia della tensione” nel quale le forze più reazionarie, il potere occulto degli apparati extra statali e i servizi segreti, tentano di ricacciare indietro le richieste di rinnovamento e di creare nel Paese un clima favorevole alla restaurazione. La strage di piazza Fontana rappresenta uno shock per il Paese; si può forse azzardare che in questo frangente l’Italia perda la sua verginità: un paese che si credeva civile, ricco, colto, si scopre all’improvviso in difficoltà, avverte abbastanza chiaramente che qualcosa nei meccanismi della democrazia del proprio Paese non funziona”⁸⁷

Il cinema della commedia all’italiana non è riuscito a denunciare questi mali italiani. Ed è difficile dire se sia stato un cinema miope e non sia riuscito a percepirli, o più semplicemente, non sia stato capace di rappresentarli.

“Negli anni dopo il ’68 si fece sempre più avvertibile un sentore di conflitto in atto, accompagnato dalle avvisaglie di una violenza di tipo affatto nuovo e inquietante. Il paese delle guerre pacioccone, il paese dei taumaturgici tarallucci e vino, il paese che per secoli aveva visto affidare le rivendicazioni alla sonora ma fondamentale innocua arma del pernacchio, stava per tuffarsi in un bagno di sangue. Con senno di poi ci sembra di avvertire segni di disagio in molte commedie dei primi anni settanta. È un disagio che in quelli plumbei post-1975 diventerà talvolta addirittura sconforto”⁸⁸.

⁸⁷ M. Morcellini e P. De Nardis, *Società e industria culturale in Italia*, op. cit. pag. 47

⁸⁸ M. D’Amico, *La commedia all’italiana*, op. cit. pag. 227

Da questo momento in poi quindi, c'è ben poco da ridere, e denunciare i mali con l'arma della risata sembra veramente poco appropriato. La commedia all'italiana da questo momento in poi prende congedo dalla lotta e lentamente prende la via della pensione. Tutti i vecchi protagonisti della commedia si rifugiano nel privato e nella risata dissacrante. Una risata per invecchiare serenamente dimenticando il passato ed il presente. Ugo Tognazzi, Adolfo Celi, Gastone Moschin, Philippe Noiret, Lorenzo Montagnani sono i protagonisti di *Amici miei atto II* (Monicelli 1982)⁸⁹. Diretti da Mario Monicelli, che aveva ripreso un soggetto iniziato da Pietro Germi (che prende spunto da *Signore e signori* dello stesso Germi uscito nel 1965), i cinque amici se ne vanno in giro per la Toscana in cerca di qualche eroicomico “zingarata” (così chiamavano le loro imprese), consapevoli che ormai c'è poco da fare. Ormai sono tutti più o meno anziani, vicini alla pensione, i loro scherzi goliardici, la celeberrima “supercazzola” di Tognazzi, sono un tentativo di esorcizzare amaramente la morte che si avvicina. Semplicemente stupenda e memorabile la scena finale del primo *Amici miei*⁹⁰. Philippe Noiret in punto di morte riceve il parroco per l'estrema unzione, invece di confessare tutti i suoi peccati e cercare la salvezza dell'anima fa la “supercazzola” al sacerdote. La risata è più sacra e salvifica della religione stessa.

⁸⁹ *Amici miei atto II*, di Mario Monicelli, con Ugo Tognazzi, Adolfo Celi, Philippe Noiret, Filmauro, 1982

⁹⁰ *Amici miei*, di Mario Monicelli, Pietro Germi, con Ugo Tognazzi, Philippe Noiret, Adolfo Celi, Rizzoli Film, 1975

2. Arrivo della tv e crisi del cinema.

La tv italiana nasce il 3 gennaio del 1954. L'arrivo del nuovo mezzo di comunicazione nella penisola non poteva non destare serie preoccupazioni anche da noi. Quel che ci interessa qui sono le conseguenze che questo ingresso comporta nel mondo del cinema italiano in generale e della commedia in particolare. Seppur si parla qui di un percorso di declino del cinema in generale, e non esclusivamente della commedia all'italiana, è perché il declino dell'uno è inestricabilmente legato all'altra. Inizialmente le conseguenze non sono affatto catastrofiche, possiamo dire che non c'è un'automatica e istantanea cannibalizzazione di pubblico da parte dell'ultimo mezzo arrivato. La televisione degli esordi non occupava

“una posizione centrale nel sistema dei media [...] si può anzi sostenere che in una prima fase (anche per scelta dello stesso gruppo dirigente) la TV italiana tenne una posizione relativamente appartata rispetto ad altri media che potevano essere ritenuti in parte affini, come il cinema, e anche maggiori aziende editoriali, librerie e giornalistiche. Un atteggiamento di chiusura, motivato in parte con ragioni ideologiche, che fu del resto ampiamente ricambiato.”⁹¹

In questo periodo la televisione si trovava ancora in uno stato di crescita embrionale, ancora non aveva raggiunto una certa maturità e consapevolezza della propria identità, in questo periodo

⁹¹ M. Morcellini a cura di, *Il medioevo italiano, industria culturale, TV e tecnologie tra XX e XXI secolo*, Roma 2005, Carocci editore, pag. 274

“la luce dei film brilla poco nei proto-palinesesti televisivi. Il fatto che nel 1953, l’anno di nascita della televisione, sul *Radio-corriere* non risultino ancora i titoli dei film trasmessi, ma solo la generica indicazione “film”, indica come i primi programmatori televisivi non fossero molto convinti dell’importanza del prodotto cinematografico. Come primo obiettivo era giusto e necessario scoprire la propria identità e le qualità specifiche e differenzianti rispetto allo spettacolo cinematografico. Inoltre non è da trascurare il fatto che i primi rilevamenti del Servizio opinioni della Rai dimostrano che i film occupano l’ultimo posto negli indici di gradimento del pubblico e ancora nel 1956 gli indici sono bassissimi”⁹²

questo sostanzialmente perché “il film in televisione veniva giudicato per lo più come un prodotto vecchio, incapace di interessare realmente le fasce più giovani di utenti che concepivano il film come un prodotto di stagione da consumare di preferenza fresco per poterne gustare e condividere gli umori nel modo migliore⁹³. Non esiste solo un fattore d’immaturità televisiva o di basso gradimento del cinema in televisione da parte del pubblico. C’è anche una certa volontà del programmatore televisivo di non intralciare il cammino del cinema, “nella logica televisiva il film non intende affatto costituire alcuna forma di concorrenza per la normale programmazione delle sale. Il fatto che per tradizione il film trasmesso dal primo canale venga qua-

⁹² G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano vol. IV*, op. cit., pag.504

⁹³ Ivi pag. 514

si subito collocato al lunedì, giorno per tradizione vuoto anche per lo spettatore cinematografico più accanito, segnala una precisa volontà di non creare il minimo disturbo all'esercizio"⁹⁴. Non solo "di fatto – anche grazie ai successivi accordi del 1966 tra Rai e Anica"⁹⁵ – l'esercizio [cinematografico] non parve avvertire, fino alla seconda metà degli anni settanta, alcun pericolo della presenza della programmazione cinematografica in televisione."⁹⁶ Ed è proprio il periodo della seconda metà degli anni '70 il momento in cui entra in scena la televisione privata con delle piccole emittenti locali che sconvolge, oltre il mondo culturale e televisivo italiano, anche (e soprattutto) quello cinematografico. La nuova tv sconvolge gli equilibri fino a quel momento mantenuti saldi, portano alla revisione profonda dei palinsesti televisivi, i quali influiscono irrimediabilmente sul futuro del cinema. La prima Rai aveva un palinsesto "verticale" organizzato settimanalmente "film al lunedì e al martedì, programmi di informazione al mercoledì, quiz al giovedì, *people show* al venerdì, varietà al sabato e infine sceneggiato nella serata di domenica"⁹⁷. Leggendo la struttura di questa programmazione ci rendiamo facilmente conto del fatto che un simile palinsesto non può arrecare nessun danno al comparto cinematografico. Nella televisione di allora, nonostante fosse fortemente controllata dal governo, era presente almeno

⁹⁴ Ivi pag. 507

⁹⁵ Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive

⁹⁶ G.P, Brunetta, *Storia del cinema italiano vol. IV*, op. cit. pag. 507

⁹⁷ M. Morcellini a cura di, *Il medioevo italiano*, op. cit. pag. 289.

una certa responsabilità nei confronti degli altri settori mediati. Tutto questo è stato spazzato via dall'avvento della televisione commerciale. Il nuovo tipo di palinsesto “*orizzontale* [...] mira a creare appuntamenti quotidiani con il medesimo programma”⁹⁸. Cambia anche la quantità ed il tipo di film che vengono trasmessi dalle televisioni, è illuminante il parere di Gian Piero Brunetta circa l'avvento delle tv commerciali. “L'avvento della televisione privata e l'azione di saccheggio e trasmissione selvaggia di qualsiasi tipo di prodotto, al di fuori di ogni regolamentazione, daranno, dalla seconda metà degli anni settanta, un definitivo colpo di grazia a un pubblico ormai costretto a ripiegare e assottigliare le sue file”⁹⁹. Ma la televisione nei confronti del cinema non arreca danni solo trasmettendo film, perché: “dopo aver saccheggiato per alcuni anni i magazzini di tutta la produzione contemporanea o dei decenni precedenti, le reti televisive si rendono conto di essere alla fine delle scorte e di dover entrare in campo come produttore in prima persona”¹⁰⁰. È in questo momento che cinema e tv diventano veri e propri rivali. Emerge nel mondo della produzione cinematografica, un tipo di produzione preventivamente destinata al piccolo schermo, i contenuti di queste pellicole sono confezionati per quel mezzo di comunicazione. La seconda metà degli anni ottanta è caratterizzata “dall'irresistibile ascesa dei Cecchi Gori e dal loro sodalizio con Berlusconi: progressivamente le li-

⁹⁸ Ibidem

⁹⁹ G.P. Brunetta *Storia del cinema italiano*, op. cit. pag. 24.

¹⁰⁰ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano vol. IV*, op. cit. pag. 470-471

nee portanti, gli orientamenti e le scelte produttive dominanti passano attraverso la Penta e la Berlusconi Communications. Una storia in cui i criteri quantitativi dominano su quelli qualitativi. La televisione (o meglio le televisioni) non incoraggiano le piccole produzioni indipendenti né, nella maggior parte dei casi, offrono alcuna ciambella di salvataggio nelle opere prime. Al presente, come nell'immediato futuro, le televisioni avranno sempre più bisogno di prodotti ben riconoscibili, di qualità garantita in grado di circolare almeno sul mercato europeo¹⁰¹. Queste nuove produzioni cinematografiche, che fanno capo al comparto televisivo, contribuiscono a cambiare il prodotto cinematografico: "la televisione privata, nonostante la benefica immissione di liquidità, per un paio d'anni è un elemento di indebolimento dei fattori creativi e apre la strada alla rapida trasformazione del prodotto cinematografico in un prodotto simile, ma con spiccate caratteristiche televisive. I film prodotti sono quasi un centinaio, ma la loro qualità media è bassa e ben pochi hanno una tenuta nelle sale cinematografiche"¹⁰². Ma non è stato il solo gruppo berlusconiano ad intervenire come ente produttore televisivo nel cinema, anche la Rai, dopo l'intervento delle case di queste case di produzione cinematografiche di stampo televisivo, ha fatto altrettanto: "l'ingresso della Rai, come produttrice o coprodittrice, ha esercitato un ruolo determinante nel mantenere la possibilità di pensare alle grandi produzio-

¹⁰¹ Ivi pag. 472

¹⁰² Ivi pag. 473

ni, concepite per i mercati internazionali, ma anche di deviare progressivamente il flusso di milioni di spettatori dalla sala verso il piccolo schermo”.¹⁰³ Ma non è abbastanza, oltre ad esser col tempo diventata una feroce concorrente, la televisione è anche responsabile dell’abbassamento qualitativo degli spettacoli cinematografici. Analizzando i processi di interazione tra i due media dobbiamo senz’altro considerare

“l’effetto boomerang della televisione sul cinema [...]

l’analisi dei film sulla base di criteri di qualità dei prodotti è difficoltosa e, con ogni probabilità, risulta come la più discutibile. In ogni caso [...] lungo tutti gli anni ’60 e per buona parte degli anni settanta il pubblico premia prodotti di buona qualità. La tendenza si inverte all’improvviso e si assiste, dalla seconda metà degli anni settanta, a una vera e propria regressione dovuta alla perdita di centinaia di migliaia di biglietti venduti. Dalla fine degli sessanta si assiste al tentativo dei film di qualità più scadente di dare la scalata ai vertici degli incassi. La tendenza permane stabile anche negli anni (quando trionfano i film della serie di Pierino con Alvaro Vitali). Nel momento in cui la crisi diventa un fenomeno di proporzioni macroscopiche i produttori, invece di puntare sulla qualità, continuano a spingere verso l’alto prodotti scadenti¹⁰⁴

La dilagante emorragia di pubblico cinematografico coincide anche con la crescente specializzazione televisiva. La Tv italiana, nei suoi primi vent’anni di vita, era interamente controllata dallo stato attraverso la RAI, ente pubblico, unico ad aver licenza di trasmettere.

¹⁰³ Ivi pag. 476

¹⁰⁴ Ivi pag. 493-494

Questa RAI aveva una chiara missione pedagogica. Il pubblico non era visto come fruitore o consumatore, era visto come un alunno da istruire in maniera responsabile. Quella televisione trasmetteva spettacoli poco “televisivi”, poco popolari: come le commedie di teatro borghese, commedie che “erano state pensate, scritte e realizzate per un pubblico elitario, quello che nelle grandi città, alle nove di sera si mette l’abito scuro e va a teatro: sei o settecento persone appartenenti a un’*élite* sociale, culturale, e anche finanziaria”¹⁰⁵. Spettacoli quindi, che non potevano assolutamente pretendere di attrarre un grande pubblico di massa. Inoltre per quanto riguarda lo specifico della commedia all’italiana, c’è anche un “progresso” malgrado tutto, nella qualità dei servizi offerti dalla Rai-tv, anche sotto l’aspetto della presentazione e del commento delle notizie scomode”¹⁰⁶. La denuncia dei mali italiani era uno dei caratteri distintivi di quel tipo di cinema. Fino a quel periodo il cinema poteva essere una zona franca in cui i più coraggiosi autori e produttori avevano l’opportunità di dire la loro. Se la televisione cominciava a svolgere anche quel ruolo, si riduceva ulteriormente lo spazio di manovra della commedia all’italiana. L’avvento della Tv cambia la morfologia stessa del prodotto cinematografico, mentre il cinema americano reagisce cercando di differenziare il film cinematografico esaltando le caratteristiche spettacolari con i film di Spielberg e George Lucas, il cinema italiano “dalla fine

¹⁰⁵ M. Morcellini e P. De Nardis, *Società e industria culturale in Italia* op. cit. pag. 130

¹⁰⁶ M. D’Amico, *La commedia all’italiana*, op. cit. pag. 227

degli anni settanta, ha seguito il processo inverso: ha quasi voluto perdere la sua natura cinematografica e valorizzare la propria natura televisiva, esibendo con compiacimento i propri caratteri “trans mediiali”. Dal punto di vista dei risultati commerciali questa scelta è stata una di quelle più premiate dal pubblico nazionale e al tempo stesso più penalizzanti sul piano internazionale”¹⁰⁷. Questi processi messi in atto, come abbiamo constatato, dalla televisione commerciale più che da quella di Stato, non possono non aver danneggiato la commedia all’italiana e il cinema dei grandi maestri. Se l’ingresso sulla scena mediale delle tv private ha prodotto un abbassamento qualitativo dei nostri film e spinto quelli americani (dotati di budget ben più sostanziosi) ad innalzare il tasso spettacolare dei film, appare chiaro come il cinema della commedia all’italiana, caratterizzato da pochi elementi scenici paragonabili a *Guerre Stellari* (Lucas 1977) e da un maggiore impegno sociale rispetto ai film “televisivi” che si stavano affermando in quel momento, risulti fortemente penalizzato. Questa svolta televisiva del cinema italiano, oltre a penalizzare la commedia all’italiana né soffoca ogni tentativo di ripresa. Non è un caso se negli anni ottanta si affermano sul grande schermo alcuni comici televisivi come Carlo Verdone, Adriano Celentano, Renzo Arbore, Massimo Troisi e Roberto Benigni, con effetti disastrosi sull’intero comparto cinematografico italiano, su interi settori professionali che lo componevano e sulla possibilità negata a molti giovani attori che

¹⁰⁷ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano vol. IV*, op. cit. pag. 492

studiano nelle accademie di recitazione ma non hanno possibilità di comparire in tv:

“I nuovi comici sono il cavallo di Troia con cui la televisione entra nel corpo cinematografico, ne assume il potere e ne decide per alcuni anni le regole produttive e narrative. La concezione comico-centrica del cinema italiano degli anni ottanta (di cui sono responsabili, come si è già sostenuto in misura tutt’altro che marginale i Cecchi Gori) è una delle cause sia della forte regressione espressiva del sistema che della sua perdita del mercato internazionale. In pratica per alcune risate e per una manciata di spettatori in più a determinati film si baratta il ruolo internazionale del cinema italiano e si rinuncia a difenderne l’autonomia espressiva e linguistica, si azzerano interi settori professionali, si distrugge un patrimonio di saperi e competenze e si incoraggiano alcuni attori a improvvisarsi registi¹⁰⁸

Probabilmente proprio questa svolta “televisiva” ha rappresentato l’inizio del percorso che ha portato il cinema italiano ad approdare ai cine-panettoni natalizi. Ed è proprio facendo attenzione a queste constatazioni che possiamo trovare risposta ad un interrogativo emerso nel terzo capitolo. Per spiegarci il perché non abbiamo più attori del calibro di Sordi o Gassman dobbiamo capire le nuove logiche che emergono tra la fine degli anni settanta e gli anni ottanta. Ormai sembra abbastanza evidente che i comici televisivi hanno cominciato ad occupare la scena cinematografica in quel periodo e non l’hanno più lasciata. Da Benigni ad Ale e Franz questa “lottizzazione” è proseguita fino ai giorni nostri e costituisce un soffitto di acciaio per i

¹⁰⁸ Ivi pag. 569

giovani attori che non riescono ad avere opportunità di affermarsi. Chiusa la parentesi televisiva, si veda il crollo strutturale del settore cinematografico generale. I biglietti dalla seconda metà degli anni '60 calano vistosamente anno dopo anno per l'emergere di nuovi divertimenti alternativi. Leggendo i dati relativi ai biglietti cinematografici staccati nel corso di questi in questi ultimi cinquanta anni, possiamo certo notare che il picco di biglietti staccati nella storia del cinema italiano viene raggiunto proprio durante l'entrata in scena della tv; è anche vero però che è singolare la progressiva crescita della tv in confronto alla decrescita del cinema: "il dato quantitativo relativo a biglietti venduti nel 1998 stigmatizza efficacemente il *processo di perdita di identità mediologica e di riconoscibilità del mezzo* durante il mezzo secolo che gli italiani si lasciano alle spalle: sono stati venduti appena 118,5 milioni di biglietti contro i 260 del 1936 e gli 819 del 1955 [...] Secondo la SIAE, nel 1999 i biglietti venduti sono diventati 103 milioni (-12,7%) e gli incassi sono diminuiti del 9,6%, a fronte di un'aumentata offerta di film e del costo del biglietto (+3,6% rispetto al 1998)"¹⁰⁹. Ma andiamo nello specifico e vediamo quando è che cominciano a diminuire le presenze di pubblico nelle sale cinematografiche e quale impatto provoca questo evento sul fattore degli incassi: "Un calo vero e proprio delle presenze si comincia a registrare dal 1966 [...] In questo periodo la suddivisione degli incassi rimane invariata a causa dell'aumento del costo dei bi-

¹⁰⁹ M. Morcellini a cura di, *Il medioevo italiano*, pag. 54

glietti, proporzionalmente superiore alla parallela perdita numerica degli spettatori. Nel 1966 gli incassi sono di 165 miliardi, nel 1967 di 164, per poi salire nei tre anni successivi a 170, 179 e 191. Poi, negli anni settanta, il calo delle presenze non potrà più essere colmato dall'aumento indiscriminato dei prezzi e la caduta dei consumi assumerà un andamento pressoché verticale. In parallelo il numero di spettatori cala in questa progressione: 631 milioni, 568, 559,550, 531. In pratica, nel giro di cinque anni, 100 milioni di spettatori in meno. E non è che l'inizio"¹¹⁰. Il calo degli incassi costringe molte sale a chiudere i battenti oppure ad essere riconvertite in qualcosa d'altro. L'unica maniera per tenere in vita le sale cinematografiche negli anni '70 fu riconvertirli in sale a luci rosse, "il paesaggio periferico si è, per qualche tempo, illuminato di rosso con la speranza che i pornofilm potessero arrestare l'emorragia del pubblico e ritardare la chiusura di molti esercizi"¹¹¹. Una trasformazione che ha investito prima solo le strutture cinematografiche, poi la produzione cinematografica stessa. Hanno contribuito poi alla crisi del cinema (stavolta inteso come mezzo di comunicazione) gli altri mezzi di comunicazione, gli altri intrattenimenti come la radio, il teatro, i libri, gli eventi sportivi, le discoteche e le feste di piazza. Si è scelto tuttavia di tralasciare questi eventi e media perché la televisione è il medium che per caratteristiche e messaggi trasmessi risulta il più valido

¹¹⁰ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiana vol. IV*, op. cit. pag. 23-24

¹¹¹ Ivi pag. 493

concorrente del cinema. Comunque non è stato l'unico. E seppure alcuni media non hanno costituito un diretto concorrente per il cinema è curioso e illuminante constatare il diverso andamento assunto dal cinema in opposizione a tutti gli altri. Infatti mentre tutti indiscriminatamente sono cresciuti nel corso della loro storia, il cinema è l'unico ad essersi progressivamente ridimensionato. Nel 1950 la spesa complessiva percentuale degli italiani per il cinema, considerando l'intera industria culturale italiana ammontava al 68%. Nel 1999 era scesa al 12%¹¹². È un dato incontrovertibile, nel corso degli anni gli italiani hanno destinato molte meno risorse economiche nelle casse dell'industria cinematografica. L'evolversi della tv, l'entrata in commercio del VHS e l'affermarsi dell'Home Video, fino alle moderne modalità di fruizione digitale, il download dei film e la visione in streaming hanno cominciato e continuano ad ostacolare il cinema non solo come produzione filmica ma come rituale collettivo. Quando negli anni settanta le sale di seconda e terza visione cominciano a chiudere, finisce "l'era in cui andare al cinema era un rituale collettivo, indifferente alla qualità dei prodotti e dei contenuti veicolati. Finisce l'era dell' *homo cinematographicus*, della specie di spettatori che trova tutti gli alimenti per il proprio sviluppo immaginativo e sentimentale."¹¹³ Ora le sale cinematografiche stanno cercando di invertire questa tendenza "sollecitando e ricompensando la visione in

¹¹² M. Morcellini a cura di, *Il medioevo italiano*, op. cit., tabella 2.2, pag. 54

¹¹³ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano vol. IV*, op. cit. pag. 490

sala attraverso fattori di “qualità” della *sala* e del *film* (un accertato valore culturale dell’opera e un alto tasso di *entertainment*). Si pensi alla sempre maggior attenzione rivolta dagli esercenti agli apparati tecnologici (l’introduzione massiccia di nuovi sistemi audio come il Dolby stereo, THX, surround, o le frontiere aperte dal cinema digitale e dall’e-cinema) e agli aspetti di comfort ambientale (poltrone ergonomiche, creazione di servizi di ristoro e complementari all’interno degli esercizi).”¹¹⁴ E ancora le nuove frontiere del cinema 3D e le nuove iniziative portate avanti in collaborazione con il mondo del calcio per proiettare le partite in 3D all’interno delle sale cinematografiche. In pratica il cinema sta riscoprendo, sempre di più, il suo aspetto originario, quello legato alla spettacolarità dell’evento più che al contenuto del messaggio trasmesso.

3. La censura molla la presa. Straripano l’eros e il linguaggio volgare. L’industria cinematografica italiana scopre i bisogni triviali del pubblico.

Infine è la censura una delle principali cause della fine della commedia all’italiana. L’ammorbidirsi di questo istituto ha certo permesso l’uscita di quei film: “è anche grazie all’allentamento della censura e al centro-sinistra incipiente se è stata possibile la commedia all’italiana. Fu Andreotti, allora Ministro della difesa, ad agevolare le riprese in Friuli della *Grande guerra*, scrivendo alle autorità militari

¹¹⁴ M. Morcellini a cura di, *Il medioevo italiano*, op. cit. pag. 61

di zona che temevano di approvare un film poco patriottico.¹¹⁵ Poi però paradossalmente la completa scomparsa delle forbici censorie hanno in qualche modo contribuito alla scomparsa del genere. In Italia bisogna precisare che non c'è mai stato un preciso intervento legislativo volto a tutelare la libera espressione del pensiero dalla censura. Il primo tentativo è del 1962 anno in cui viene varata una legge apposita sulla censura “che, per la prima volta, affianca ai burocrati delle commissioni amministrative i rappresentanti delle categorie cinematografiche e attenua i rigori dell'intervento sul piano politico delle idee”.¹¹⁶ Questa legge “abolisce la censura solo per il teatro; per il cinema, la limita alle sole “offese al buon costume”¹¹⁷. La censura si è sempre basata sul “comune senso del pudore” e continuava quindi a lottare con l'arma del “buon costume”. Tuttavia il trascorrere del tempo vede questo istituto ammorbidirsi gradualmente, ma non per una precisa intenzione politica: “Anche il magistrato, come il censore amministrativo si accorge di svolgere un lavoro sempre più anacronistico. L'estinzione lenta della specie censoria nelle sue due principali varietà è dovuta però più a un processo di naturale consunzione che a una scelta interna alle istituzioni, o a un intervento legislativo che riconosca come dato di fatto la libertà del cittadino italiano di decidere quali siano le frontiere e i nuovi indirizzi della morale e del comune

¹¹⁵ M.Morcellini e P. De Nardis, *Società e industria culturale in Italia*, op. cit. pag. 118

¹¹⁶ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano vol. IV*, op. cit. pag. 35

¹¹⁷ G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, op. cit. pag. 223

senso del pudore”¹¹⁸. Questo processo arriva grazie all’evoluzione dei costumi, giunta in seguito a diversi fattori come il movimento culturale del 1968, la cultura libertina contenuta nei prodotti culturali provenienti dal mondo anglosassone e dall’entrata nella maggioranza democristiana di socialisti prima e comunisti poi. Forse tra tutti questi fattori quello più significativo può esser considerato proprio il cosiddetto ’68, infatti le prime pellicole erotiche cominciano ad esser distribuite in quell’anno. “Gianni Rondolino assegna nel 1969 ventitre film (su un totale di 241 usciti quell’anno) alla categoria “erotico”; il fenomeno è impotente, se si pensa che l’anno prima gli erotici sono solo otto (sempre su 241), e nel 1967 non c’è n’è nessuno. Al boom del ’69 segue una contrazione, solo tre film “erotici” nel 70, e sette nel ’71. Nel ’72 tuttavia si riparte alla grande”¹¹⁹. La coincidenza tra l’entrata in distribuzione di film e contestazione culturale è tale da lasciar riflettere. Proprio questa nuova apertura mentale, questo abbattimento di arcaici tabù sessuali doveva riuscire a liberare le capacità espressive artistiche nazionali, contribuendo a migliorare l’arte e il cinema. Questo era l’intento oltreché dei contestatori sessantottini anche degli autori cinematografici. Gli autori riuniti nella cooperativa dell’Anac a lungo si sono battuti in favore della libera espressione del pensiero proprio appoggiando tutti questi principi. Purtroppo non era questo il vero nemico del cinema italiano, non era la censura.

¹¹⁸ G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano vol. IV*, op. cit. pag. 37

¹¹⁹ Ivi pag. 211

Coglie perfettamente nel segno Brunetta quando sostiene che “Il fronte della lotta deve tener conto di tutto il movimento in atto nel sistema economico internazionale e cominciare a vedere i nuovi pericoli e i nuovi tipi di avversario, assai più temibili e in possesso di armi dagli effetti devastanti, rispetto ai censori, ancora armati delle innocue forbici simboliche o ai funzionari ministeriali preoccupati di difendere il piccolo cabotaggio clientelare, o dei magistrati che, con la loro azione, riportano alla luce la memoria dei roghi dell’Inquisizione”¹²⁰. E per di più nonostante i diversi problemi causati a molti capolavori del nostro cinema, da *Accattone* (Pasolini 1961) a *Ultimo tango a Parigi* (Bertolucci 1972) è stato un valido scudo contro il dilagare di una sfrenata ricerca dell’eros finalizzato esclusivamente a raccogliere pubblico, senza nessun fine artistico. La scomparsa della censura produsse solo inizialmente un positivo effetto nella produzione cinematografica di qualità. Ne sono un esempio alcuni film di Pasolini come *Decameron* del 1971, *Racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974). Ma se questo cinema pasoliniano si proponeva di “risalire alle radici dell’età moderna [...] riscoprire l’individuo partendo dalle sue pulsioni fondamentali, la fame, l’avidità e soprattutto il sesso”¹²¹ lo stesso non si può dire del filone della commedia sexy che si sviluppa nel proseguo degli anni ’70. Il filone erotico di Edwige Fenech, Gloria Guida,

¹²⁰ Ivi pag. 18

¹²¹ M. D’Amico, *La commedia all’italiana*, op. cit. pag. 213

Laura Antonelli, Lino Banfi, Alvaro Vitali e Lando Buzzanca, altro non è se non la ricerca da parte dei produttori di un incasso sostanzioso. L'unico merito che si può attribuire a questo cinema è quello di aiutare in qualche modo gli italiani a liberarsi da una opprimente morale intrisa di tabù. Non vi è ravvisabile nessun altro merito artistico, insomma: “appare indubbio che in questi film l'erotismo sia l'attrazione principale”¹²². In questi film l'erotismo era tuttavia affiancato dalla risata. Ma se la risata era servita nella commedia all'italiana come mezzo per far vedere e prendere coscienza agli italiani dei propri problemi, che avrebbe invece preferito rimuovere, qui svolge la stessa funzione svolta dall'erotismo, e cioè portare la gente al cinema per fare cassa. Gli anni '70 infrangono un altro tabù. Oltre quello sessuale viene abbattuto quello del linguaggio. Prima degli anni '70 non si eccedeva mai nell'enunciazione diretta di parole scurrili o volgari. L'Alberto Sordi di *Un americano a Roma* ricorre ad una lunga parafrasi per rispondere ad un'offesa ricevuta “ragazzo hai diciott'anni compiuti, è ora che tu sappia di chi sei figlio”. Ne *I soliti ignoti* si fa riferimento alla “legge del menga”. Ma (se escludiamo il famoso “siamo l'anima de li mortacci tua” de *La grande guerra*) non si valica mai quel limite. Nei pochi casi in cui nella commedia all'italiana si va oltre l'allusione, si fa un uso parsimonioso di certi vocaboli. “Quando nei primi anni settanta si capì che ormai si poteva dire tutto, i vecchi autori tentarono tuttavia di non sprecare subito il

¹²²Ivi pag. 214

capitale-parolaccia, continuando a riservarlo per le grandi occasioni. Nel '71 per esempio sempre Age e Scarpelli fanno sì pronunciare le parole “merda” e “casino” (*In nome del popolo italiano*), ma senza sottolinearle, solo per caratterizzare di passaggio un personaggio secondario. Il loro ritegno fu comunque un fatto di gusto o di prudenza personale; nuovi autori si gettavano intanto sulla nuova permissività sfruttandola con grande decisione, e facendone addirittura il punto di forza del loro approccio”¹²³. Sono passati quarant’anni da quel momento, certi espedienti continuano a campeggiare tristemente nei natali cinematografici italiani. In conclusione possiamo ipotizzare che la fine della censura non ha affatto permesso un’evoluzione del cinema e del pubblico cinematografico italiano, ne ha piuttosto prodotto una profonda involuzione. La lunga lotta che gli autori cinematografici, il movimento culturale del '68, i socialisti ed i comunisti, hanno portato avanti contro la censura, pur nella ideale giustizia di intenti, si è rivelata infine un catastrofico boomerang.

¹²³ Ivi pag. 221

COCLUSIONI

Non è stato un unico fattore a causare la fine della commedia all'italiana, questo triste evento altro non è se non il risultato di una serie di processi sociali, economici, culturali, politici, tecnologici ed istituzionali che, agendo reciprocamente, hanno infine concesso al cinema di serie B di prendere il sopravvento rispetto a film di raffinata satira sociale e grande impegno critico. Bisogna trovare un ordine concettuale che permetta di comprendere chiaramente questi processi, perché solo analizzandoli attentamente potremmo attribuire, dove ce ne siano, le giuste responsabilità circa l'attuale situazione del cinema italiano. Il primo elemento da prendere in considerazione è il cambiamento del clima politico e sociale. Dalla fine degli anni sessanta e per tutti gli anni settanta, l'Italia vede una progressiva crescita della sinistra comunista, un forte movimento studentesco che si batte per il cambiamento dei costumi sociali e per una società egualitaria, ma vede anche un'exasperazione del conflitto sociale che si concretizza in quella che viene definita "strategia della tensione", una serie di stragi come quella di Piazza Fontana, di Brescia, della stazione di Bologna e ben due tentati colpi di Stato, uno tentato dal generale De Lorenzo nel 1964 e l'altro da Junio Valerio Borghese nel 1970, che colpiscono l'euforica Italia come un fulmine a ciel sereno. La commedia all'italiana, essendo un cinema che attinge fortemente dal reale, risente di questo duro contraccolpo. Tutti questi

episodi sono la chiara dimostrazione che l'Italia non è cambiata affatto rispetto al periodo fascista, che esistono frange organizzate e violente che non vogliono il cambiamento. Questi episodi calano come una scure sulle speranze di cambiamento dei partiti di sinistra, dei movimenti che spingono per il rinnovamento e delle commedie degli anni sessanta caratterizzate da un forte ottimismo. La strategia della tensione restituisce nelle mani delle frange conservatrici italiane quel consenso che aveva perduto nell'immediato del secondo dopoguerra: "con piazza Fontana inizia quella che è stata chiamata la "strategia della tensione": un inasprimento "forzato" dello scontro sociale volto a spostare a destra l'opinione pubblica, prima ancora che l'asse politico; e volto a costruire le basi per "governi d'ordine", se non presidenzialismi autoritari o aperte rotture degli assetti costituzionali¹²⁴". Questo netto cambiamento climatico si avverte chiaramente nella commedia all'italiana, la risata nelle commedie degli anni '60 era certamente amara ma mai malinconica, triste, rassegnata, perché c'erano sempre davanti delle prospettive di un futuro migliore. Rende bene l'idea il finale di un film dell'inizio di questo genere. Ne *I soliti ignoti*, Peppe il pugile e gli altri compagni falliscono il colpo ma comunque Gassman comincia a lavorare (seppur svogliatamente), in questo c'è molta speranza mentre da *Dramma della gelosia* (Scola 1970) in poi di questo grandioso sentimento non si vede

¹²⁴ G. Crainz, *Il paese mancato - dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli editore, Roma, 2007, pag. 368.

più neanche l'ombra. Il paragone tra questi due film fa capire chiaramente il cambiamento dell'umore italiano tra gli anni sessanta e settanta. Ed è molto probabile che questo cambiamento climatico abbia in qualche modo spezzato vecchie speranze e abbia contribuito a rassegnare autori e pubblico della commedia all'italiana. In sostanza questo genere, che criticava la società con l'affilata arma della satira e della risata, non poteva più sostenere una forte critica sociale perché ormai con il susseguirsi delle stragi, lo scorrere del sangue, l'autunno caldo, i morti nelle manifestazioni e nelle proteste, sia nelle fila dei manifestanti che dei corpi di polizia, ridere della realtà italiana diventava sempre più difficile. Fa eccezione a questa deficienza della commedia all'italiana *Vogliamo i colonnelli* (Monicelli 1974)¹²⁵, uno dei pochi tentativi effettuati dalla commedia all'italiana di prendere in giro le tristi vicende degli anni settanta. Chiarita la situazione sociale e culturale bisogna analizzare a fondo quella tecnologica. L'ingresso della tv commerciale, più che quella pedagogica diretta dallo Stato, nel panorama mediale, modifica pian piano la dieta mediatica degli italiani. All'interno di questo quadro è necessaria l'apertura di una parentesi politica, perché la crescita della tv commerciale, proprio come la crescita di tutto il paese, non è riuscita ad esser ben regolamentata dai poteri pubblici, permettendo uno sviluppo sregolato e incontrollato

¹²⁵ *Vogliamo i colonnelli*, di Mario Monicelli, con Ugo Tognazzi, Claude Dophine, Dean, 1974

a un sistema di monopolio pubblico, [...] ha corrisposto quindi, dalla metà degli anni settanta, una privatizzazione che non è stata una vera *deregulation*: non ha comportato infatti un intervento programmato di apertura al mercato, ma la sanzione *ex post* di posizioni che il mercato e il sistema dei partiti già avevano definito e una lunga fase di incertezza sulle regole e sui poteri¹²⁶. La tv italiana è sempre stata caratterizzata da una forte anomalia: “la prima e forse principale caratteristica che rende la televisione italiana divergente dalle normali regole dell’industria nel capitalismo, anche in un capitalismo di per sé abbastanza peculiare come quello del nostro paese, è la commistione con il sistema politico, radicata nello stesso status giuridico del servizio pubblico radiotelevisivo, ma confermata dalle vicende stesse del maggiore gruppo di broadcasting privato, quasi a sottolineare un’ “attrazione fatale” tra il medium e il sistema dei partiti”¹²⁷.

Questa perversa commistione è stata decisiva nell’affermarsi della televisione commerciale non solo con il suo atteggiamento passivo, che ha permesso la crescita fuori controllo delle emittenti private, ma anche in maniera attiva quando “nell’85 [...] con un decreto viene abolita la precedente ordinanza, emessa dalla Pretura di Torino, con la quale si oscuravano le reti berlusconiane”¹²⁸; questo quadro di sviluppo anarchico della televisione ha fortemente danneggiato il cinema; la televisione commerciale che, per sua natura è subordinata al potere della pubblicità e legata quindi a logiche di mercato, non può

¹²⁶ M. Morcellini a cura di, *Il medioevo italiano*, op. cit. pag.275-276

¹²⁷ Ivi, pag. 276

¹²⁸ M. Morcellini e P. De Nardis a cura di, *Società e industria culturale in Italia*, op. cit. pag. 49

che avere l'esclusivo obiettivo imprenditoriale di creare profitto. Ciò spinge questo tipo di televisione a non avere una forte responsabilità sociale, limitandosi a trasmettere quel che il pubblico gradisce senza nessun obiettivo di progresso sociale. Così il riempimento scriteriato dei canali televisivi di programmi d'intrattenimento, ma soprattutto di film, telefilm e serie televisive, senza nessun regolamento, senza più nessun accordo con il mondo del cinema, senza più nessun senso di responsabilità verso gli altri comparti dell'industria culturale e verso la società italiana stessa, non può non aver colpito il cinema. Ma soprattutto il gravissimo danno arrecato dalla televisione nei confronti del cinema viene subito nel settore della produzione cinematografica. È qui che la televisione riesce ad intervenire sul prodotto filmico vero e proprio contribuendo a cambiare la morfologia di fondo dello stesso. Il nuovo prodotto viene pensato per la televisione già nel momento della sua scrittura, questo contribuisce col passare del tempo, a cambiare il gusto degli italiani, che cominciano premiare questi nuovi prodotti dotati di un alto grado di riconoscibilità. Vedere dei volti noti televisivi all'interno di questi film è una garanzia per lo spettatore e per il produttore. Comincia ad imporsi sul mercato cinematografico italiano un prodotto comico-erotico con forti tendenze evasive, si abbassano i toni della satira sociale e della critica, diventa quindi sempre più difficile per la commedia all'italiana farsi strada nel mutato contesto cinematografico dotato di diverse caratteristiche e logiche rispetto a quello degli anni sessanta.

In questi anni comincia l'inizio della scomparsa di tutta una serie di figure professionali che avevano nel corso del tempo sorretto la commedia all'italiana ed il cinema italiano, persone che erano proprietarie di un saper fare artigiano in grado di conferire al prodotto cinematografico una qualità superiore a quella dei film di serie B, che hanno cominciato ad imporsi dalla seconda metà degli anni settanta. Era una professionalità che investiva tutti, dagli attori, agli sceneggiatori, ai registi, ai compositori musicali, fino a tutte le altre piccole figure che componevano quel mondo cinematografico. La scomparsa di queste competenze danneggia fortemente la commedia all'italiana che su di esse era fondata. Infine è risultata decisiva, nel determinare la morte della commedia, la fine della censura. Il suo progressivo sciogliersi, dovuto all'evoluzione culturale, al cadere di vecchi tabù, ai movimenti di rinnovamento e cambiamento culturale, come quello del '68, ha permesso che si rompesse una diga che non permetteva a diversi temi di esser trattati pubblicamente. È stato certo necessario un ammorbidimento di questo istituto per permettere alla commedia di nascere; film come *La grande guerra* o *Il federale* (Salce 1961)¹²⁹, film che mettevano in cattiva luce il passato interventismo ed il fascismo, in un periodo come quello del dopoguerra, ancora permeato da un forte anticomunismo, non sarebbero mai potuti uscire. E gli autori, i partiti di sinistra, i movimenti favorevoli al

¹²⁹ *Il federale*, di Luciano Salce, con Ugo Tognazzi, George Wilson, Stefania Sandrelli, Ddl, 1961

cambiamento sociale si sono battuti contro la censura per permettere al pubblico italiano di conoscere certi fatti del passato italiano, di poterci ridere su e sdoganare dei tabù politici. Più in là Pasolini ha creduto necessario oltrepassare altri tabù: quelli sessuali. Un paese come l'Italia fortemente influenzato da una cultura cattolica, ha rimosso dai mezzi di comunicazione troppo a lungo il sesso, la sensualità, l'amore e questo ha prodotto una reazione spropositata nel momento in cui le barriere hanno cominciato a desistere. Così l'intento del tutto positivo di rivendicazione sessuale, di superamento di tabù arcaici, è stato prepotentemente sorpassato dalla volgarità più spudorata e dal turpiloquio. Irrompe così nelle sale cinematografiche italiane la cosiddetta "commedia sexy". Gli italiani cominciano a spalancare gli occhi davanti agli spogliarelli di Edwige Fenech e Gloria Guida e sembrano dimenticare le ingiustizie sociali, i terribili avvenimenti che insanguinano l'Italia. Un genere di film che, oltre a risvegliare dei lati repressi dell'animo italiano con la loro allegra spensieratezza nasconde forse una certa repulsione del pubblico italiano a guardare in faccia la realtà, questi film, nascondono la voglia di evadere in un mondo che desidera solo ridere e soddisfare le proprie pulsioni sessuali. Quindi possiamo affermare che questo processo di emancipazione dei costumi, questa dura lotta condotta da molti gruppi sociali, da molte figure professionali del cinema, da alcuni partiti politici, è stata senz'altro una lotta nobile, ma assai poco lungimirante. Tutto questo coincide con un'inarrestabile caduta del cinema come mezzo

di comunicazione. I biglietti strappati dall'inizio degli anni '70 calano ininterrottamente fino alla fine degli anni '90, quando arrivano le multi-sale. Questa crisi il cinema la combatte con delle armi che mostrano dei piccoli benefici immediati, ma che non hanno un ampio respiro. Per prima cosa si decide di alzare i prezzi dei biglietti, cosa che mantiene per i primi anni i profitti invariati nonostante il calo di presenza; purtroppo però il calo irreversibile dei biglietti strappati non rende più possibile tale politica. L'altra contromossa che il cinema effettua per contrastare il vistoso arretramento, è la trasformazione delle sale cinematografiche in sale a luci rosse, segno della definitiva vittoria dell'eros sulla critica sociale. Così non riuscendo più il cinema da solo a reagire alla sua cronica crisi chiede aiuto allo Stato, che interviene con la legge 1213 del 1965, una legge a supporto del cinema. Anche se con il tempo si dimostrerà un palliativo, offre subito degli effetti positivi

“dall'entrata in vigore della legge del 1965, per tutto il decennio e buona parte degli anni settanta, il numero di film prodotti da case nazionali, o in coproduzione, si aggira su un livello superiore ai duecento titoli. Osservando nell'insieme lo sviluppo in questo periodo si può vedere, per qualche tempo, la crescita degli standard medi, la funzione di spinta esercitata dal successo di alcuni film d'autore, il miglioramento qualitativo generalizzato nei prodotti [...] la legge comunque non basta: non bastano alcune manciate di milioni distribuiti a ventaglio per incidere su strutture precarie che non possono reggere, alla lunga, ai colpi della concorrenza internazionale. Così sempre più, al di là delle cifre offerte dall'Anica o dagli annuari Siae, si cominciano a intravede-

re la riscossa del cinema americano e l'azione collaterale della fine del miracolo economico per tutta l'economia nazionale che non può non manifestarsi anche sul piano del cinema".¹³⁰

L'intervento statale non solo non è abbastanza ma viene visto come l'unico metodo possibile per realizzare film in Italia impedendo lo sviluppo di una industria cinematografica matura. Ci si aggrappa in particolare all'articolo 28 di questa legge, quello che istituisce i prestiti erogati dallo Stato alle case di produzione, quello che nasce come sostegno a quelle opere di qualità e di grande respiro espressivo che non trovano una facile collocazione nel mercato, ma diventa poi col tempo una sorta di baluardo al quale il cinema italiano tenta di aggrapparsi con tutte le forze. Concludendo questa parentesi sull'intervento dello Stato nel cinema bisogna prendere in considerazione il giudizio di Brunetta sull'articolo 28, un articolo da

due facce antinomiche, a una parte bisogna riconoscere che, dal punto di vista imprenditoriale, lo Stato, grazie alle buone intenzioni del legislatore, è diventato il produttore cinematografico più presente e attivo nel corso degli ultimi decenni, più in grado di rischiare a favore del nuovo e di potenziali talenti altrimenti destinati a rimanere inespressi. Dall'altra va sottolineato lo spreco, il clientelismo, la regalia, la consapevolezza della destinazione di denaro pubblico a fondo perduto"¹³¹.

¹³⁰ Ivi pag. 17

¹³¹ Ivi pag. 478-479

Quindi la cattiva gestione delle risorse pubbliche, la fine del boom economico, la profonda crisi generale del mercato cinematografico italiano, hanno ridotto la propensione dei produttori cinematografici ad investire in pellicole di qualità. Se la commedia all'italiana è stata possibile è anche dovuto alla salute generale del cinema italiano degli anni sessanta. Un cinema che stava vivendo il suo momento migliore, godeva di straordinaria salute ed era ammirato e preso modello da tutto il mondo del cinema. I nostri capolavori erano premiati nei festival più importanti, alcune commedie all'italiana ricevono addirittura prestigiose candidature agli Oscar. È questo un momento in cui il cinema italiano gode anche di una straordinaria salute economica, sono gli anni in cui raggiunge la massima espansione mai verificata. In questo contesto “opere che, nel corso del decennio precedente, avrebbero avuto un esito commerciale disastroso ottengono ottimi incassi e la produzione investe cospicui capitali in film d'autore venendone ripagata”¹³². Questo processo di crescita del mercato cinematografico italiano porta ad un “mutamento dello standard espressivo (e tecnologico) e l'apparizione di un pubblico di tipo nuovo, che muta le caratteristiche della domanda e premia l'offerta nei suoi prodotti di qualità”¹³³. In questo momento non esiste un genere trainante nel cinema italiano. Alcuni casi isolati di autori che fanno buon cinema ci sono, ma non riescono a creare un vero e pro-

¹³² Ivi pag. 5

¹³³ Ibidem

prio movimento, agiscono in ordine sparso e non in maniera unitaria: “l’elemento distintivo che unisce gli esordienti degli ultimi vent’anni è dato da quella perdita progressiva di quella progettualità, senso di appartenenza, tensione, denominatore comune che aveva accompagnato per un lungo tratto gli autori italiani nel dopoguerra”¹³⁴ Anche tra loro è sparito lo sguardo attento e critico della società. L’attuale fase del cinema italiano è in una fase in cui non esiste un vero e proprio movimento o genere cinematografico ben definito, dotato della stessa forza critica, della stessa satira, della sensibilità verso temi socialmente rilevanti, di cui invece la commedia all’italiana era fortemente dotata. Forse oggi l’unico genere italiano ben riconoscibile dal pubblico, che lo premia costantemente ai botteghini, è quello dei cine-panettoni natalizi.

¹³⁴ Ivi pag. 427

Bibliografia

- A. Bernardini, *Nino Manfredi*, Gremese Editore, 1999
- A. Sordi, M. A. Schiavetta, *Storia di un commediante*, Zelig
- C. G. Fava, *Alberto Sordi*, Gremese Editore
- E. Giacobelli, *La commedia all'italiana*, Gremese Editore, Roma, 1990
- E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma, 2002
- G. Crainz, *Il paese mancato - dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli editore, Roma, 2007
- G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli editore, Roma, 2007
- G. Fatelli, *Sociologia dell'industria culturale*, Carocci, Roma, 2007
- G. Gabrielli, *Gli amici americani, I socialisti italiani dalla guerra fredda alle amministrative del 1953*, Pietro Locaita Editore, Manduria-Bari-Roma, 2004
- G. Gambetti, *Cinema e censura in Italia*, Edizioni di bianco e nero, Roma, 1972
- G. Gambetti, *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman*, Gremese Editore, Roma 2006
- G. Orwell, *1984*, Mondadori, Milano, 2002
- G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano vol.4, Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma 1982
- G. Valdevit, *I volti della potenza, gli Stati Uniti e la politica internazionale del Novecento*, Carocci Editore, Roma, 2004
- G.C. Fava, M. Hochkofer, *Marcello Mastroianni*, Gremese, Roma, 1980
- G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, 2001, Roma
- I. Delvino, *I film di Mario Monicelli*, Gremese Editore
- I. Mazzetti, *I film di Dino Risi*, Gremese Editore
- I. Watt, *Miti dell'individualismo moderno*, Donzelli Editore, 1998, Roma

- M. Causo a cura di, *Tognazzi. L'Alterugo del cinema italiano, Un indimenticabile protagonista del cinema italiano*, Besa Editrice, 2001
- M. D'Amico, *La commedia all'italiana, il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, il Saggiatore, Milano 2008
- M. Gavrilà, *La TV nell'Italia che cambia. Qualità e innovazione nell'esperienza televisiva*
- M. Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni editore, Roma, 2003
- M. Mida, L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Laterza, Bari, 1980
- M. Monicelli, *Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi?*, Laterza, Bari, 1979
- M. Monicelli-L. Codelli, *L'arte della commedia*, Edizioni Dedalo, 1986
- M. Morcellini (a cura di), *Lo spettacolo del consumo: televisione e cultura di massa nella legittimazione sociale*, Angeli, Milano, 1986
- M. Morcellini a cura di, *Il medioevo italiano, industria culturale, TV e tecnologie tra XX e XXI secolo*, Carocci editore, Roma 2005
- M. Morcellini e P. De Nardis, *Società e industria culturale in Italia*, Meltemi editore, Roma, 1998
- P. Caretti, *Diritto dell'informazione e della comunicazione – Stampa, radiotelevisione, telecomunicazioni, teatro e cinema*, il Mulino, Bologna, 2005
- P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti Editore, Milano, 1975
- P. Spriano, *Storia del Partito Comunista Italiano*, Einaudi, 1969, Torino
- R. Silverstone, *Televisione e vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 2000
- R. Williams, *Televisione: tecnologia e forma culturale*, Editori Riuniti, Roma, 2000
- S. Leonzi, *La Fiction*, Napoli, Ellissi, 2004

- U. Volli, *Il libro della comunicazione*, Il saggiatore, Milano, 1994

Filmografia

- *Accattonne*, di Pier Paolo Pasolini, con Franco Citti, Mario Cipriani, Franca Pasut, Arco Film-Cino Del Duca, 1961
- *Amici miei atto II*, di Mario Monicelli, con Ugo Tognazzi, Adolfo Celi, Philippe Noiret, Filmauro, 1982
- *Amici miei*, di Mario Monicelli, Pietro Germi, con Ugo Tognazzi, Philippe Noiret, Adolfo Celi, Rizzoli Film, 1975
- *Brancaleone alle crociate*, di Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Paolo Villaggio, Gigi Proietti, Adolfo Celi, Fair Film, 1970
- *Brutti, sporchi e cattivi*, di Ettore Scola, con Nino Manfredi, Maria Luisa Santella, Compagni Cinematografica Champion, 1976
- *C'eravamo tanto amati*, di Ettore Scola, con Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Stefania Sandrelli, Dean Cinematografica-Delta, 1974
- *Cafè express*, di Nanni Loy, con Nino Manfredi, Vittorio Caprioli, Leo Gullotta, Irrigazione Cin., 1980
- *Divorzio all'italiana*, di Pietro Germi, con Marcello Mastroianni, Daniela Rocca, Stefania Sandrelli, Lux-Vides-Galatea, 1961
- *Dramma della gelosia, tutti i particolari in cronaca*, di Ettore Scola, con Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Giancarlo Giannini, Dear Film, 1970
- *Due soldi di speranza*, di Renato Castellani, con Maria Fiore, Vincenzo Musolino, Gina Mascetti, Universalcine, 1953
- *Germania anno 0*, di Roberto Rossellini, con Franz Kruger, Edmund Moeschke, Barbara Hintze, Tevere film, 1948
- *I mostri*, di Dino Risi, con Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Michèle Mercier, Fair-Incei, 1963

- *I nuovi mostri*, di Dino Risi, Mario Monicelli, Ettore Scola, con Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ornella Muti, Dean, 1978
- *I soliti ignoti*, di Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Carlo Pisacane, Totò, Vides-Lux Film-Cinecittà, 1958
- *Il boom*, di Vittorio De Sica, con Alberto Sordi, Gianna Maria Canale, Dino De Laurentiis Cinematografica, 1963
- *Il federale*, di Luciano Salce, con Ugo Tognazzi, George Wilson, Stefania Sandrelli, Ddl, 1961
- *Il marito*, di Nanni Loy, Gianni Puccini, con Alberto Sordi, Aurora Bautista, Fortunia Film-Chamartin, 1957
- *Il seduttore*, di Franco Rosi, con Alberto Sordi, Jacqueline Pierreux, Vides Cinematografica, 1954
- *Il Sorpasso*, di Dino Risi, con Vittorio Gassman, Jean-Luis Trintignant, Catherine Spaak, Fair Film-Incei Film-Saver Film, 1962
- *In nome del popolo italiano*, di Dino Risi, con Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Apollo Film, 1971.
- *Io la conoscevo bene*, di Antonio Pietrangeli, con Nino Manfredi, Stefania Sandrelli, Ugo Tognazzi, Ultra Film, 1965
- *L'armata brancaleone*, di Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Carlo Pisacane, Catherine Spaak, Fair Film, 1966
- *L'audace colpo dei soliti ignoti*, di Nanni Loy, con Vittorio Gassman, Renato Salvatori, Claudia Cardinale, Titanus, Vides-Sgc, 1959
- *La grande guerra*, di Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Alberto Sordi, De Laurentiis-Gray Film, 1959
- *La vita agra*, di Carlo Lizzani, con Ugo Tognazzi, Giovanna Ralli, Film Napoleon, 1964
- *Ladri di biciclette*, di Vittorio De Sica, con Lamberto Maggiorani, Lianella Carell, Elena Altieri, Enzo Staiola, Pds, 1948

- *Lo scapolo*, di Antonio Pietrangeli, con Alberto Sordi, Sandra Milo, Nino Manfredi, Film Costellazione-Aguila Film, 1955
- *Mamma Roma*, di Pier Paolo Pasolini, con Anna Magnani, Ettore Garofalo, Franco Citti, Arco Film, 1962
- *Nell'anno del signore*, di Luigi Magni, con Nino Manfredi, Enrico Maria Salerno, San marco, 1969
- *Pane e cioccolata*, di Franco Brusati, con Nino Manfredi, Johnni Dorelli, Anna Karina, Verona Cinematografica, 1973
- *Pane, amore e fantasia*, di Luigi Comencini, con Vittorio De Sica, Gina Lollobrigida, Marisa Merlini, Titanus, 1953
- *Roma città aperta*, di Roberto Rossellini, con Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero, Excelsa Film, 1945
- *Sedotta e abbandonata*, di Pietro Germi, con Stefania Sandrelli, Saro Urzì, Aldo Puglisi, Lando Buzzanca, Lux-Ultra-Vides-Lux, 1964
- *Signore e signori buonanotte*, di Luigi Comencini, Mario Monicelli, Nanni Loy, Ettore Scola, Luigi Magni, con Nino Manfredi, Paolo Villaggio, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Adolfo Celi, Marcello Mastroianni, cooperativa 15 maggio, 1976
- *Signore e signori*, di Pietro Germi, con Gastone Moschin, Virna Lisi, Moira Orfei, Alberto Lionello, Dear Film Rpa-Lie Films du Siecle, 1966
- *Tutti a casa*, di Luigi Comencini, con Alberto Sordi, Serge Reggiani, Didi Perego, De Laurentiis, 1960
- *Un americano a Roma*, di Steno, con Alberto Sordi, Ursula Andres, Carlo Delle Piane, Excelsa Film, Ponti - De Laurentiis Excelsa, 1954
- *Un giorno in pretura*, di Steno, con Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Walter Chiari, Silvana Pampanini, Dino De Laurentiis, 1953
- *Una storia moderna: l'ape regina*, di Marco Ferreri, con Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Sanctro Film-Fair Film-Les films Marceau-Cocinor, 1963

- *Una vita difficile*, di Dino Risi, con Alberto Sordi, Lea Massari, Franco Fabrizi, Dino De Laurentiis, 1961
- *Vogliamo i colonnelli*, di Mario Monicelli, con Ugo Tognazzi, Claude Dophine, Dean, 1974

Articoli di giornale

- Alberto Crespi, *Schermi Spenti “chiudiamo tutto e vediamo cosa succede*, in *l’Unità* del 20 luglio 2009
- Anna Rita Cillis, *L’Italia vista dal cinema, così gli studenti imparano con i grandi film*, in *La Repubblica*, 13 marzo 2010
- Fabio Ferzetti, *Monicelli, La grande guerra contro retorica e menzogna*, in *Il Messaggero*, 30 luglio 2009
- Paolo D’Agostini, *Addio Scarpelli, la commedia all’italiana perde la sua penna più ironica*, in *La Repubblica*, 29 aprile 2010
- Rita Sala, *Fus, la speranza resta, Berlusconi promette: verso il reintegro di 60 milioni*, in *Il Messaggero*, 30 luglio 2009

Sitografia

- Wikipedia, *La commedia all’italiana*, 2010
<http://it.wikipedia.org/wiki/Commedia_all%27italiana>
- Wikipedia, *Ettore Scola*, 2010,
<http://it.wikipedia.org/wiki/Ettore_Scola>
- You tube, euronews Italiano, *Interview - Ettore Scola*, 2009
<<http://www.youtube.com/user/euronewsit#p/search/0/nSTBchUcso0>>
- You tube, euro news Italiano, *Intervista - Mario Monicelli*, 2008,

<<http://www.youtube.com/user/euronewsit#p/search/0/5yShgbDeDQw>>