



Università degli Studi della Basilicata

Dottorato di Ricerca in

“Storia, culture e saperi dell’Europa mediterranea dall’antichità all’età contemporanea”

TITOLO DELLA TESI

“Eroi e anteroi del cinema italiano tra gli anni Cinquanta e Settanta”

Settore Scientifico-Disciplinare

L-ART/06

Coordinatore del Dottorato

Prof. Michele Bandini

Dottorando

Dott. Angelo Iermano

Relatore

Prof. Manuela Gieri

Ciclo XXXV

INDICE

Premessa	p. 5
Capitolo primo: L'antieroe e il comico: la funzione del trickster	p. 12
1.1 Una letteratura senza eroi	p. 12
1.2 Carlyle: eroi e ciarlatani	p. 20
1.3 Bachtin: il principio materiale e corporeo	p. 25
1.4 L'archetipo del trickster	p. 31
Capitolo secondo: La commedia	p. 36
2.1 Calvino: il realismo italiano tra letteratura e cinema	p. 36
2.2 La commedia secondo Frye	p. 43
2.3 La commedia all'italiana: il genere	p. 52
2.4 Eroi e antieroi della società della commedia	p. 65
Capitolo terzo: Eroi e antieroi della commedia all'italiana	p. 74
3.1 Eroi e ciarlatani	p. 74
3.2 La svolta degli anni Sessanta	p. 94
3.3 Il trickster tra commedia all'italiana e western	p. 111
Capitolo quarto: Il western all'italiana	p. 115
4.1 Dal Boom al Western	p. 115
4.2 Mangiare e bere nel West	p. 123
4.3 La cinematografia di Bud Spencer e Terence Hill	p. 132
Conclusioni	p. 141
Bibliografia	p. 148

Premessa

Il presente lavoro di tesi dottorale ha come oggetto di indagine il personaggio maschile così come esso si sviluppa nel cinema italiano tra gli anni Cinquanta e Settanta e, nello specifico, la sua caratteristica mancanza di pulsioni eroiche. Nel periodo in questione, infatti, la cinematografia italiana offre un'ampia carrellata di inetti e antieroi che vengono a rappresentare in maniera quasi emblematica i difetti, le turbe, e, in buona sostanza, l'assetto psicologico dell'italiano medio. Portando sullo schermo simili problematici personaggi, i registi di questi anni raccontano l'Italia che cambia, le sue ambizioni, i suoi desideri e i suoi fallimenti, evitando da un lato di rappresentarne le figure edificanti, ma anche in qualche modo escludendo l'universo femminile. Nei film del tempo, infatti, ed in particolar modo in quello di genere, non ritroviamo personaggi che agiscono mossi da uno spirito di comunità o di condivisione: in quella commedia all'italiana che tanta fortuna e spazio troverà nel panorama cinematografico del tempo, si preferisce, infatti, mettere alla berlina i difetti del nuovo italiano che emerge negli gli anni del boom economico. Nel western italiano, poi, viene operata una vera e propria decostruzione dell'eroe del West americano così che il protagonista non incarni più gli ideali fondativi di una nazione, ma il mero interesse personale sublimato nella continua e spasmodica ricerca di denaro.

La domanda originale da cui si è partiti e che sta al cuore del presente lavoro di ricerca riguarda il rapporto tra la cultura italiana e la narrazione eroica, tra gli italiani e gli eroi, con una particolare attenzione al secondo Novecento. Per affrontare un tale quesito in maniera corretta, ci si è rivolti ai principali studiosi che in era moderna hanno investigato la figura dell'eroe e le sue narrazioni (per citarne alcuni, Carlyle, Emerson e Campbell).

La finalità di questo studio non è quella di individuare personalità eroiche affini alle definizioni canoniche, né tanto meno verificare l'aderenza dei film italiani al modello del *monomito*

(Campbell) e del *viaggio dell'eroe* (Vogler). L'intenzione, piuttosto, è quella di utilizzare questi strumenti di analisi per gettare nuova luce sugli anteroi della commedia e degli spaghetti western. In particolare, i protagonisti della commedia all'italiana si distinguono da altri "inetti d'autore", che pure segnano il cinema di quegli anni. Registi come Fellini, Antonioni e Bertolucci, infatti, raccontano spesso di uomini e donne afflitti da un'inefficienza di stampo esistenziale, vissuta interamente nella sfera interiore, ma che si riflette nei rapporti personali e sentimentali. L'inefficienza che contraddistingue i personaggi del nostro cinema di genere, invece, è connotata in senso concreto e materiale, e punta a svelare l'inadeguatezza del soggetto attraverso il linguaggio comico, non è vissuta nella sfera dell'interiorità, quanto piuttosto si esterna e si esplicita nel loro relazionarsi col mondo, nelle situazioni specifiche in cui vanno ad agire e nei condizionamenti sociali che subiscono. Molto spesso tale inefficienza viene enunciata grazie al coinvolgimento della sfera corporea e materiale, e più segnatamente attraverso l'impiego in senso metaforico di tutto ciò che afferisce alla sfera del cibo e del sesso. L'italiano, smarrito di fronte a nuovi desideri e a inedite tipologie di consumo, sembra ritrovarsi in particolare davanti al cibo, e attraverso tale rapporto si esprime la condizione del paese. Anche negli spaghetti western il cibo e tutto ciò che afferisce alla sfera alimentare (le bibite, il momento del pasto) sono elementi che risultano emblematici di un nuovo modello di anteroe. Tale decostruzione porterà il genere ad assumere sempre di più i toni di una materialità bassa e corporea, che sfocia nel western comico vero e proprio dei film di Bud Spencer e Terence Hill.

La tesi prende avvio dalla domanda che è al centro della monografia di Stefano Jossa *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano* (Laterza, Bari-Roma 2013). L'autore si interroga sulle ragioni che hanno impedito all'Italia di produrre un modello eroico nazionale. A tale fine, individua come esemplare il caso di Robin Hood, il cui mito letterario ha fornito l'Inghilterra di un eroe dal potere edificante e unificante. Per comprendere meglio le radici di tale mito e cogliere le dinamiche che ne hanno fatto un riferimento per la sua nazione, si è ritenuto doveroso attingere al

celebre studio di Eric Hobsbawm *I banditi. Il banditismo sociale in età moderna* (Einaudi, Torino 2002). La ricerca dello storico, infatti, coglie alcuni aspetti cruciali per la definizione del modello dell'eroe criminale. Le radici letterarie della figura dell'antieroe, infatti, possono ritrovarsi nel tipo criminale costituito da Robin Hood, che grazie alla formula «Rubare ai ricchi per dare ai poveri» rende glorioso e edificante l'azione criminosa, e l'infrazione della legge risulta tollerabile poiché restaurativa (ripara i torti), stabilisce un legame con una comunità (i poveri) che in esso si riconosce, ed avendo egli semplicemente riparato un torto non subisce punizione da parte dei detentori del potere.

Negli ultimi anni il dibattito scientifico intorno alla figura dell'antieroe è stato rinfocolato dal notevole successo di serie televisive americane con protagonisti fragili e problematici.¹ Con ciò è stato possibile individuare diverse tipologie di antieroi che rendono conto delle complesse sfaccettature psicologiche di tali soggetti, quali Tony Soprano (James Gandolfini) de *I soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007) e Walter White (Brian Cranston) di *Breaking Bad* (Id., AMC, 2008-2013). L'antieroisimo risiede nelle motivazioni e nelle circostanze che inducono i personaggi a compiere il male (come, ad esempio, il tumore di Walter White). Per Tony Soprano, invece, Anne Eaton ha coniato la fortunata categoria di *rough hero*,² ovvero un personaggio che agisce in maniera immorale, ma che viene rappresentato anche attraverso le sue debolezze e i suoi lati umani. Tali personaggi, pertanto, sono antieroi nella misura in cui la loro esistenza è segnata da una

¹ BRETT MARTIN, *Difficult men. Dai «Soprano» a «Breaking Bad», gli antieroi delle serie tv*, Minimum Fax, Roma 2018; ANDREA BERNARDELLI, *Cattivi seriali, Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Carocci, Roma 2017; ANDREA BERNARDELLI, *L'antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva*, in «Between», v. 12, 2016 (<http://www.betweenjournal.it/>); ANDREA BERNARDELLI, *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive*, Morlacchi, Perugia 2012; MARCO FAVARO, *La maschera dell'antieroe. Mitologia e filosofia del supereroe dalla Dark Age a oggi*, Mimesis, Milano-Udine 2022; STEFANO ERCOLINO, MASSIMO FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022.

² Il testo di riferimento è ANNE W. EATON, *Robust Immoralism*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 70, No. 3, 2012, pp. 281-292. Sullo stesso argomento si vedano anche: NOEL CARROLL, *Rough Heroes: A Response to A. W. Eaton*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 71, No. 4, 2013, pp. 371-376; ANDREA BERNARDELLI, EDUARDO GRILLO, *Introduzione. Semio-etica del rough hero. Quando i protagonisti sono cattivi*, in «E|C», novembre 2017 (<http://www.ec-aiss.it/>); EDUARDO GRILLO, *Il successo del «Rough Hero», o il male come principio estetico-cognitivo*, in «E|C», novembre 2017 (<http://www.ec-aiss.it/>).

condizione tragica, a cui si fa fronte operando scelte immorali. Una condizione, pertanto, estremamente personale, e che non si fa espressione del dramma di un determinato gruppo sociale.

Invece, la formula antieroica elaborata dal cinema italiano nel periodo a cui si fa riferimento riesce a farsi espressione della condizione del Paese ed è in stretta connessione con il comico. Tale legame spesso viene enunciato dal rapporto con i propri desideri, in particolare quello sessuale e alimentare. Per tale motivo, il presente lavoro di tesi si concentrerà maggiormente sugli aspetti legati alla sfera alimentare, poiché si ritiene che questa segni momenti di svelamento e rispecchiamento che esprimono in maniera simbolica la particolare condizione dell'Italia nel periodo considerato.

Il cibo ha sempre raccolto su di sé un grande potenziale simbolico, fatto di riti e tradizioni, e da sempre è stato un fattore di distinzione sociale e culturale.³ L'alimentazione, infatti, costituisce

un'istituzione fondamentale della società e della costruzione del sé, in grado di produrre significati e simboli identificabili. Mangiare quindi è un atto sociale e culturale che si basa su determinati criteri di scelta e non sulla casualità: le abitudini ricevute in ambito culinario e la trasformazione delle tradizioni gastronomiche forniscono al cibo la possibilità di diventare manifestazione di moralità, identità e ritualità. Tale valore simbolico consente di tradurre il cibo e la sua rappresentazione in linguaggi capaci di comunicare, rielaborare e creare messaggi e concetti.⁴

La fame è, inoltre, un elemento tipico della comicità parodica, farsesca e popolare che trova i suoi esempi più emblematici nell'appetito atavico di Pulcinella e di Arlecchino. Inoltre, come dimostrato da Michail Michailovič Bachtin nel suo seminale *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, nella letteratura carnevalesca la fine della fame viene celebrata con un'esaltazione degli istinti alla base del vivere umano, quali quello sessuale e alimentare.

³ Cfr.: MASSIMO MONTANARI, *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Laterza, Roma.Bari 2006; VITO TETI, *Il pane, la beffa e la festa. Alimentazione e ideologia dell'alimentazione nelle classi subalterne*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1976.

⁴ JESSICA CUSANO, *Fame di Film. Cibo e generi nel cinema muto italiano*, in «Immagine», n. 8, 2014, p. 114.

Nell' cinema il cibo è stato spesso impiegato nel genere comico, se si pensa alle famigerate torte in faccia delle comiche mute. In questi casi, il suo coinvolgimento è esclusivamente finalizzato al riso, e non c'è alcun intento secondario. Si tratta di semplici gag, atti vuoti esclusivamente motivati dalla ricerca del riso. Nella commedia, invece, il cibo può essere utilizzato come strumento per comprendere determinate dinamiche sociali più ampie e complesse. Questo vale non solo per il cibo in senso stretto, inteso quindi come vivanda, pasto, o pietanza, ma anche per altri aspetti che afferiscono agli spazi e al tempo del mangiare (quali per esempio trattorie, ristoranti, cucine professionali o domestiche, cene private in casa). Questi luoghi non sono semplicemente definibili come spazi di consumo (del pasto) e di consumismo (come nel caso dell'autogrill di *Ro.Go.Pa.G.*, di Roberto Rossellini, Jean-Louis Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, 1963), ma determinano anche una dimensione rituale legata al momento in cui si mangia (il pranzo dopo il lavoro, la cena, il pranzo della domenica, e così via). Inoltre, l'ambiente del pasto definisce relazioni e gerarchie dei soggetti coinvolti, tanto nel privato (in famiglia, il capo tavola riservato all'ospite o al capofamiglia), quanto nel pubblico (nei ristoranti).

È rilevante dunque concentrarsi sia sull'aspetto comico sia su quello farsesco del cibo. L'intenzione è quella di verificare come nella commedia all'italiana il cibo sia un aspetto significativo che definisce gerarchie sociali e sublima desideri. Inoltre, si vedrà come spesso il cibo produca uno smascheramento che rivela la condizione antieroica dei personaggi.

Alcune delle ricerche che sono state fatte in questa direzione sottolineano l'aspetto grottesco e farsesco del cibo, come emerge dal libro di Steve Della Casa e Rodolfo Rossi *Indovina chi viene a merenda? La cibo-comicità nel cinema di Franco e Ciccio* (Portoseguro, 2020). La comicità del duo comico siciliano, infatti, è fortemente imparentata con le strategie comiche della commedia dell'arte e del teatro dei Pupi. In questi film, dunque, l'utilizzo del cibo a fine comico è in sintonia con questo tipo antico e nobile di comicità, e quindi può essere letto solo in quella chiave.

Il cibo nella commedia all'italiana è stato oggetto di un capitolo di specifico ne *Lo schermo in tavola. Cibo, film e generi cinematografici* di Salvatore Gelsi edito da Tre Lune nel 2002. Il libro offre alcune considerazioni impressionistiche e non tutte sviluppate a dovere, ma gli va riconosciuto il merito di aver posto l'attenzione sul tema, offrendone una prima indagine preliminare e redigendo un vasto campionario di scene in cui il cibo è protagonista, tanto nel cinema italiano quanto nei principali generi americani.

Una ricerca simile è quella condotta da Viviana Lapertosa nel suo *Dalla fame all'abbondanza. Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, edito da Lindau nel 2002. Il volume, come quello di Gelsi, paga la vastità del periodo storico che si prefigge di indagare, ma pone le basi su una problematica, quella del rapporto tra cinema italiano e cibo, che merita di essere approfondita in ogni suo aspetto. Il cibo, infatti, condivide con il cinema moltissime componenti simboliche, a partire dall'esperienza stessa della visione cinematografica, che presenta una ritualità per affine alla pratica gastronomica.

Lo schermo e la tavola sono quindi i luoghi ideali per esorcizzare le paure innate dell'uomo: paura della fame, della realtà, della morte. Sono i luoghi destinati alla consumazione del Rito, presupposto ancestrale dell'esistenza umana. [Cinema e cibo] rappresentano la proiezione dei desideri e delle paure, entrambi sottendono la dialettica soddisfazione e insoddisfazione, l'opposizione piacere e angoscia, l'alternarsi di pieno e vuoto. [...]

L'uomo, spettatore/consumatore, entra in una sala cinematografica o si siede a tavola allo scopo di soddisfare al tempo stesso due bisogni: uno «naturale» (fame, impulso di divertimento) e uno «culturale» (degustazione, elevazione); sopporta una spesa (prezzo del biglietto, conto), compie determinate azioni (buio della sala, silenzio, attenzione/compostezza, regole di educazione e di convivialità ecc.) purché la fruizione (dello spettacolo, o del pasto) risulti alla fine appagante.⁵

⁵ VIVIANA LAPERTOSA, *Dalla fame all'abbondanza. Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Lindau, Torino 2002, pp. 9- 10.

Oltre agli aspetti legati al cibo, il presente lavoro di tesi si avvale di alcuni dei più importanti contributi teorici e storiografici sulla commedia all'italiana (presentati nel secondo capitolo) che permettono di cogliere le strutture fondanti e le caratteristiche ricorrenti del genere. I capitoli terzo e quarto si concentrano principalmente sugli aspetti filmici rispettivamente della commedia e del western all'italiana, selezionando quegli antieroi che sono contraddistinti da un rapporto specificatamente problematico con il cibo. I film scelti per l'analisi sono quelli nei quali la dimensione antieristica dei personaggi viene definita e, quindi, disvelata anche (se non principalmente) da elementi connessi alla sfera alimentare. Dalla pasta e ceci de *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958) fino alla pasta di *Brutti, sporchi e cattivi* (Ettore Scola, 1976), il desiderio alimentare diviene lo specchio di un Paese che sarà anche uscito dalla fame, ma che nel cibo ritrova lo specchio di una condizione con la quale è difficile fare i conti. Contemporaneamente, il cibo diventa uno dei principali fattori che connotano i pistolieri del nostro western sempre più in senso materiale, al punto da sfociare nel basso corporeo dei western di Bud Spencer e Terence Hill.

Capitolo primo

L'antieroe e il comico: la funzione del trickster

L'eroe dei contemporanei non è Lucifero,
e non è nemmeno Prometeo, è l'uomo.

MAURICE MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso*

1.1 Una letteratura senza eroi

Nella prospettiva qui individuata, lo studio di Stefano Jossa, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, risulta essere un punto di partenza fondamentale per indagare il complesso rapporto tra gli italiani e i loro 'eroi'.

La riflessione dello studioso napoletano è incentrata su specifici casi dedotti dalla letteratura italiana della seconda metà dell'Ottocento e del Novecento. Attraverso un ampio e dettagliato excursus delle personalità più emblematiche raccolte in tale arco temporale, Jossa conclude che la letteratura italiana degli ultimi duecento anni propone soggetti che difficilmente possono definirsi eroici, in quanto risultano essere personaggi complessi e variegati, ognuno segnato a modo proprio da limiti e difetti che poco si conciliano col modello eroico. Jossa arriva a questa conclusione partendo dall'assunto che «gli eroi nazionali sono dei tipi, privati di singolarità e di esperienza nel nome di una funzione simbolica quanto più possibile collettiva, quindi universale e neutra».⁶ Invece, i personaggi della letteratura italiana che potrebbero elevarsi a eroi della nazione sono segnati da

⁶ STEFANO JOSSA, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Laterza, Bari-Roma 2013, p. 50.

una dose di realismo e individualismo che ne ha impedito la modellizzazione simbolica. Troppo ricchi di personalità, ma al tempo stesso sfumati e problematici, i grandi personaggi letterari del romanzo italiano, da Jacopo Ortis al partigiano Johnny, da Pinocchio a Montalbano, non sono diventati dei Robin Hood o dei Wilhelm Tell perché hanno resistito a ogni tentativo di strumentalizzazione e svuotamento: candidati tutti, più o meno esplicitamente, con maggiore o minore consapevolezza dei loro autori, a interpretare un ruolo di modello e guida per un'intera comunità, essi hanno finito per proporre chiavi di riflessione etica e politica piuttosto che venire monumentalizzati e simbolizzati.⁷

Per Jossa, un personaggio assume a modello eroico solo passando inevitabilmente per l'appiattimento e la banalizzazione: questo è quanto è avvenuto nella letteratura di altri paesi, come l'Inghilterra, la Svizzera e la Francia, che sono riusciti ad elevare a eroi nazionali personaggi quali Robin Hood, Guglielmo Tell e D'Artagnan. Per comprendere la ragione per cui all'Italia manchi un proprio Robin Hood, lo studioso si concentra su questa tipologia di eroe, rilevandone i caratteri comunitari e le modalità con le quali questi personaggi sono assorti a modelli eroici nazionali.

Innanzitutto, va notato che tutti e tre hanno un'origine storica, che, però, «si perde nella notte dei tempi, fino a venire trasfigurata in mito senza precise determinazioni cronologiche e spaziali»⁸. Oltre a ciò, l'utilizzo di armi premoderne suggerisce l'appartenenza a un sistema valoriale antico e perduto: l'arco di Hood, la balestra di Tell e la spada di D'Artagnan sono simbolo di «un ritorno alla civiltà pre-bellica, prima delle armi da fuoco, quando il combattimento era ancora legato al valore, all'onore anziché alla tecnica e alla strategia. Tutto ciò favorisce una percezione pre-razionale, istintiva e sentimentale, dell'eroe, che ne facilita l'appeal infantile e popolare»⁹. Con tale affermazione, Jossa enuncia un carattere fondamentale per la modellizzazione in senso eroico di personaggi letterari, ovvero l'appartenenza a epoche lontane che possono essere de-storicizzate, e alle quali si attribuiscono valori ormai scomparsi e percepiti come superiori ai moderni. Questo

⁷ Ivi, p. xi.

⁸ Ivi, p. 48.

⁹ Ibidem.

costituisce sicuramente un motivo nostalgico che contraddistingue come mitica l'età dell'origine della nazione. Infatti, il caso di Robin Hood è particolarmente emblematico in tal senso, poiché l'arciere inglese è un eroe

nazionale e politico, all'insegna della mitica età dell'oro, quando tutti erano felici, di modo che la nazione si possa riconoscere in una fondazione comune senza conflitti. Da qui nasce la leggenda del Robin Hood che ruba ai ricchi per dare ai poveri, fuorilegge contro il potere autocratico e dispotico del cattivo re Giovanni, ma pronto a rientrare nell'obbedienza di fronte al re buono Riccardo cuor di Leone: fuorilegge contro la legge cattiva nel nome della legge giusta, che sarà sempre garantita dalla monarchia.¹⁰

Robin Hood appare come un eroe popolare e monarchico, che agisce in difesa dei più deboli, ma che non sconvolge lo status quo. La forza di tale modello, in concorso con la vaghezza e l'indeterminatezza storica del personaggio, ha comportato una semplificazione eccessiva, che Jossa chiama "infantilizzazione", che riduce l'eroe a uno slogan, e cioè «rubare ai ricchi, per dare ai poveri». Tuttavia, proprio in virtù di tale vaghezza, e grazie alla potenza di un simile motto, Robin Hood ha goduto di una consolidata tradizione di ballate e canzoni popolari che ne hanno animato il mito fino ai giorni nostri, e che riecheggia nelle numerose opere cinematografiche di produzione anglo-americana con protagonista l'eroe bandito.

La forza del modello eroico incarnato da Robin Hood trova conferma nello studio di Eric J. Hobsbawm *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna* poiché, se l'opera è tesa all'individuazione degli elementi ricorrenti del fenomeno del banditismo portando a confronto le vicende di numerosi banditi di diversa origine storica e geografica, lo storico, non solo dà una definizione precisa delle caratteristiche fondative del personaggio, ma lo individua come l'idealtipo del bandito sociale stesso. I soggetti presi in analisi possono essere definiti come «fuorilegge rurali, ritenuti criminali dal signore e dall'autorità statale, ma che pure restano all'interno della

¹⁰ Ivi, p. 31.

società contadina e sono considerati dalla gente eroi, campioni, vendicatori, combattenti per la giustizia, persino capi di movimenti di liberazione e comunque uomini degni di ammirazione, aiuto e appoggio».¹¹ È così possibile delineare alcuni aspetti determinanti per definire l'eroe criminale, quali l'appartenenza a una classe sociale sfruttata, il proposito di fare giustizia contro un potere che ritiene il soggetto 'un criminale', e la comunità che riconosce l'eroe e da esso si sente difesa.

Sviluppando il suo modello di bandito-sociale in maniera molto articolata, Hobsbawm individua diverse tipologie di criminali: una di queste è quella del 'ladro gentiluomo', che lo storico plasma sul modello offerto da Robin Hood, e lo descrive come

il tipo di bandito più famoso e universalmente popolare, in teoria l'eroe più comune di ballate e canti popolari [...]. Robin Hood rappresenta ciò che tutti i banditi contadini dovrebbero essere, benché di fatto siano in pochi ad avere l'idealismo, la generosità, la coscienza sociale che il suo ruolo richiederebbe e forse siano ancor meno quelli che possano permetterselo.¹²

Robin Hood, pertanto, è assunto da Hobsbawm come il tipo ideale di bandito che sintetizza tutti i valori fondanti del ribelle per una giusta causa, e poi giunge a basarsi su di lui per definire le caratteristiche che costituiscono la figura tipica del ladro gentiluomo, che descrive così in nove punti sintetici:

Primo, il ladro gentiluomo non comincia la sua carriera di fuorilegge con un delitto, ma come vittima di un'ingiustizia o perseguitato per un'azione che l'autorità, ma non la sua gente, giudica criminosa.

Secondo, «raddrizza i torti».

Terzo, «prende dal ricco per dare al povero».

Quarto, «non uccide, se non per autodifesa o per giusta vendetta».

¹¹ ERIC. J. HOBBSAWM, *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Einaudi, Torino 2002, p. 18.

¹² Ivi, p. 44.

Quinto, se sopravvive ritorna tra i suoi come un cittadino onorato, un membro della comunità. In effetti, non si stacca mai interamente dalla comunità.

Sesto, è ammirato, aiutato, appoggiato dai suoi.

Settimo, egli muore invariabilmente ed esclusivamente per un tradimento, perché nessun membro che si rispetti della comunità sarebbe disposto a collaborare contro di lui.

Ottavo, il bandito è – almeno in teoria – invisibile e invulnerabile.

Nono, non è nemico del re o dell'imperatore, fonti di giustizia, ma soltanto dei signorotti locali, dei preti o di altri oppressori.¹³

Appare evidente come il bandito gentiluomo così definito offra molti spunti di riflessione: innanzitutto, la sua azione è determinata dall'intenzione di voler riparare a un'ingiustizia commessa a danno dei più deboli. A tal fine, egli si sostituisce agli organi giuridici per poter riparare a simili torti, ma è pronto a tornare nei suoi ranghi non appena i fautori dell'ordine tornassero a esercitare giustizia. Il complesso rapporto tra istituzione e bandito, che oscilla tra pulsione etica verso i diritti altrui e ostilità verso i dispositivi del potere, appare evidente nel mito del ladro inglese, che, pur nelle sue numerose versioni, si conclude sempre con una conciliazione tra re e bandito.

Esistono innumerevoli versioni della storia del contrasto e della riconciliazione tra bandito e sovrano. Il solo ciclo di Robin Hood ne contiene diverse. Il re, su parere dei consiglieri malvagi, come lo sceriffo di Nottingham, perseguita il nobile fuorilegge. Lo scontro avviene, ma il sovrano non riesce a sconfiggerlo. Allora i due hanno un colloquio e il sovrano, che riconosce naturalmente la virtù del fuorilegge, gli concede di proseguire la sua buona opera, o addirittura lo prende al suo servizio.¹⁴

Un eroe così inteso, allora, non si presenta come un rivoluzionario, bensì come un restauratore. D'altronde, l'idea stessa che Robin Hood *ripari* i torti, sottintende che la sua azione costituisca il *ripristino* di un ordine precedente.

¹³ Ivi, p. 45.

¹⁴ Ivi, p. 56.

Oltre a ciò, l'impossibilità del bandito gentiluomo di assurgere al livello di capo rivoluzionario sta nei limiti stessi delle sue azioni, dei torti che ripara e nella comunità che esso rappresenta. Si tratta infatti di comunità piccole, che subiscono ingerenze da signori locali. Sono pertanto ingiustizie dal peso limitato, di ambito particolare o personale, e non esemplificative della condizione di un popolo intero.

[Il bandito gentiluomo] non protesta perché i contadini sono poveri e oppressi. Egli tenta di stabilire o di ristabilire la giustizia o «le vecchie usanze», vale a dire dei rapporti giusti all'interno di una società oppressiva. Il bandito raddrizza i torti. Non cerca di creare una società fondata sulla libertà e l'uguaglianza. Le storie che si raccontano sul suo conto registrano vittorie modeste: la proprietà di una vedova salvata, l'uccisione del tiranno locale, la liberazione di un prigioniero, una morte ingiusta vendicata.¹⁵

Le azioni principali del ladro gentiluomo descritto da Hobsbawm determinano il suo agire secondo *bontà*. Anche quando commette un crimine o si trova costretto a uccidere, Robin Hood non viene ritenuto un malvagio, dal momento che le sue azioni sono considerate «moralmente positive»¹⁶. A differenza del criminale comune, il ladro gentiluomo possiede «gli attributi tipici del cittadino che gode dell'approvazione morale della comunità»¹⁷ e agisce mosso da un profondo senso di giustizia accettato e riconosciuto dalla sua comunità. Per questo molte ballate che ne raccontano le gesta non terminano con il suo pentimento, dal momento che agire secondo giustizia non è una colpa: «parecchie ballate si concludono con la scena del bandito famoso che, sul letto di morte, confessa i peccati o espia i suoi orrendi trascorsi [...]. Non è questo il destino del ladro gentiluomo, perché egli non ha colpe».¹⁸

Inoltre, pur non riconoscendogli la caratura di eroe rivoluzionario, lo studioso sottolinea come Robin Hood incarni, nei suoi limiti, una forma primitiva di dissenso popolare e contadino che,

¹⁵ Ivi, p. 58.

¹⁶ Ivi, p. 52.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

proprio per la sua natura elementare e ancestrale, si può ritrovare in tanti esempi di banditi sociali d'estrazione rurale.

Il bandito gentiluomo tradizionale rappresenta una forma estremamente primitiva di protesta sociale, anzi, forse, la più primitiva che ci sia. [...] Essi non possono abolire l'oppressione, ma stanno a dimostrare che la giustizia è possibile, che i diseredati non è necessario che siano umili, impotenti, mansueti. Ecco perché Robin Hood non muore mai e perché, quando non esiste davvero, lo si inventa.¹⁹

Nelle parole dello storico si avverte la necessità da parte dei popoli di inventare una narrazione salvifica per gli umili. Tali componenti fantasiose contaminano il racconto di figure realmente esistite, e proprio per questo aspetto il saggio di Hobsbawm è stato spesso criticato, poiché molte delle storie di banditi da lui prese a esempio, a cominciare da Robin Hood, sono inquinate da una buona dose di invenzione che nulla ha a che vedere con la verità storica. L'errore di Hobsbawm si basa sul fatto che prende le ballate e le canzoni popolari sui banditi come documenti storici e che esamina «i banditi sociali e la loro leggenda o il mito, soprattutto in quanto fonte di informazione sulla condizione reale, sui ruoli sociali che i banditi si crede rappresentino (e pertanto spesso li rappresentano), sui valori che essi simboleggiano e sulla relazione ideale - e spesso perciò reale - che hanno col popolo»²⁰. Lo studioso, dunque, descrive un tipo letterario piuttosto che una figura storica. Anche nei casi storici documentati su cui si sofferma, l'analisi pare talvolta contaminata dall'aura leggendaria che circola intorno a certi banditi e che persiste in una tradizione orale popolare a cui lo scrittore fa spesso riferimento. Per quanto si concentri su casi storici, su personalità la cui esistenza è acclarata e le cui azioni sono provate anche da documenti ufficiali (quali resoconti di organi inquirenti e di giustizia), lo studio di fatto rivela i meccanismi sottostanti la mitizzazione dei criminali, individuando l'ideal-tipo del bandito sociale in Robin Hood. Il

¹⁹ Ivi, p. 59.

²⁰ Ivi, p. 138.

modello identificato nell'eroe inglese è talmente pervasivo che Hobsbawm giunge a utilizzare Robin Hood come antonomasia per il bandito sociale stesso, come quando si riferisce a Zelim Khan chiamandolo «il Robin Hood del Daghestan».²¹

Hobsbawm era ovviamente consapevole del fatto che Robin Hood appartenesse più alla leggenda che alla Storia, ma, identificando in lui il modello del bandito sociale e del ladro gentiluomo, ha di fatto individuato un topos narrativo che si ripete nella Storia. Infatti, l'appellativo di «Robin Hood» è stato spesso usato a sproposito per riferirsi a banditi tutt'altro che nobili e il cui disegno criminale ha portato morte e distruzione, andando ben oltre il 'rubare ai ricchi per dare ai poveri'. Lo scopo, infatti, era ripulire la figura del bandito per crearne un'immagine poetica e mitica, come è avvenuto con Billy The Kid²² e altri 'eroi' del West. Hobsbawm intese individuare una tipologia di criminale che attraversa tutta la Storia, ma il fatto che il modello si ripeta e si ripresenti in personaggi, luoghi e tempi anche molto lontani e differenti fra loro (gli esempi riguardano non solo banditi europei e nordamericani, ma anche asiatici e sudamericani), non è tanto indicativo dei processi storici che producono il banditismo, quanto dei processi letterari che producono il mito del 'bandito buono' e rendono possibile la conversione del criminale in personaggio socialmente accettabile.

Il modello di Robin Hood risulta pertanto fondamentale per comprendere quali siano le caratteristiche indispensabili per definire il ladro gentiluomo e in generale il tipo letterario dell'eroe criminale. Oltre a ciò, l'indeterminatezza storica del personaggio, il richiamo a un mondo antico, naturale e pre-razionale sono le componenti su cui si fonda il suo mito: l'appartenenza a un mondo lontano e al di fuori della Storia conferisce agli eroi una potenza evocativa che è, però, nota da tempo agli studiosi. Uno dei primi a notarla è lo scozzese Thomas Carlyle, che attribuisce agli eroi

²¹ Ivi, p. 47.

²² «In altre parole, prendere dal ricco per dare al povero è una consuetudine nota e ammessa, tanto nella foresta di Sherwood che nel Sud-Ovest americano di Billy the Kid» Ivi, p. 18. L'accostamento di Billy the Kid e altri banditi del West americano è stato «reso necessario dalle condizioni esterne, cioè dall'impossibilità di esaltare apertamente l'azione contro la legge per tema di censure, rappresaglie e castighi, e da ritegni interiori, suggeriti questi da sovrastrutture di carattere religioso o morale». ROBERTO LEYDI, *Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana*, Ricordi, Milano 1958, p.18. Cfr.: BRUNO CARTOSIO, *Verso Ovest. Storia e mitologia del Far West*, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 339-352.

qualità che li collocano fuori dal tempo e dallo spazio della Storia e che permettono loro di dialogare direttamente col divino. È proprio questo l'aspetto che viene suggellato nella conclusione di molte ballate in cui l'eroe criminale si pente per le sue malefatte nel suo letto di morte, in un finale che ribadisce la bontà che lo anima e allo stesso tempo lo avvicina al divino.

1.2 *Carlyle: eroi e ciarlatani*

Uno dei testi più importanti sul tema è *Gli eroi e il culto degli eroi e l'eroico nella storia* di Thomas Carlyle, pubblicato a Londra nel 1841. La riflessione dello studioso scozzese, infatti, offre ancora oggi degli importanti spunti di riflessione per definire l'idea di eroe.

L'opera di Carlyle raccoglie un ciclo di conferenze tenute a Vienna nel maggio del 1840, e nelle quali l'eroe viene definito come il grand'uomo che compie grandi azioni a beneficio dell'umanità. Nell'adempiere a tale missione, l'eroe è mosso da una ispirazione divina, che Carlyle chiama, più volte, 'luce'.

Egli è la vivida sorgente di luce alla quale è utile e piacevole stare da presso; il lume che illumina, che ha illuminato le tenebre dell'universo: e non come può illuminare una semplice lampada accesa, ma piuttosto come un astro naturale che risplende per dono del cielo; una sorgente di luce, dicevo, che spande intorno a sé il raggio di un intuito innato e originale, di una gagliarda ed eroica grandezza; al cui chiarore ogni anima si acquieta. Qualunque siano i confini, voi non potete ricusare di vagare un poco nella sua orbita.²³

Partendo da un simile assunto si può dedurre che, secondo Carlyle, l'eroe sia un individuo in grado di guidare e pacificare l'esistenza degli uomini, ma allo stesso tempo risulta essere talmente superiore a loro da far sì che essi lo immaginino come un sole lontano. L'eroe, allora, è considerato un principio supremo che conferisce ordine all'esistente, e per tale motivo Carlyle principia la sua riflessione presentando la figura mitologica di Odino come la forma più antica e primitiva di

²³ ROBERT CARLYLE, *Gli eroi e il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, Utet, Torino 1960, p. 30.

eroismo. Pur essendo una divinità pagana, e pertanto segnata necessariamente dai limiti di una concezione della vita e del mondo alquanto arretrata, Carlyle riconosce nel dio nordico il potere che ogni grande uomo deve possedere, ovvero la capacità di garantire l'ordine delle cose, così come Odino è divino per l'ordine che conferisce al mondo. Agli altri esseri umani non spetta che venerare gli eroi allo stesso modo degli dèi. Pertanto, devono lasciare che i grandi uomini agiscano liberamente e incondizionatamente, poiché la grandezza del loro agire garantisce prosperità e sicurezza al genere umano.

Che l'uomo, in un modo o nell'altro, adori gli eroi; che tutti noi onoriamo e dobbiamo sempre onorare i grandi: questa è per me la roccia che sta salda in mezzo all'universale precipitoso rovinare di tutte le cose; l'unico punto stabile nella moderna storia rivoluzionaria priva, altrimenti, di base e di sostegno.²⁴

Risulta evidente la diffidenza di Carlyle nei confronti della società a lui contemporanea: l'autore, infatti, fa riferimento velatamente (e via via sempre più esplicitamente) alla Rivoluzione francese, definita come una delle «pestilenze sociali»²⁵ che affliggono la sua epoca.

Lo scrittore si sofferma, poi, ad analizzare altri casi di grandi uomini che hanno segnato le loro epoche e che pertanto sono degni di ammirazione ancora ai suoi tempi. Si tratta di profeti (Maometto), poeti (Dante, Shakespeare), sacerdoti (Lutero, Knox), scrittori (Rousseau, Johnson, Burns) e, infine, sovrani (Cromwell, Napoleone): si tratta di personalità affatto diverse, ma accomunate dalla capacità di illuminare con il loro operato l'agire degli uomini. Lo studioso, infatti, li considera tutti come l'emanazione di uno spirito divino, con il quale gli eroi instaurano un rapporto privilegiato ed esclusivo, nonostante però siano alquanto diversi fra loro a causa di fattori

²⁴ Ivi, p. 51.

²⁵ Ivi, p. 267.

quali le «disposizioni naturali»²⁶ dell'individuo e la «diversità di circostanze»²⁷ in cui essi si trovano ad agire.

Così è per il Grande: verso quale strada sarà indirizzato? Dato un eroe, diverrà egli conquistatore, sovrano, filosofo, poeta? C'è fra lui e il mondo una inesplicabile, complicata controversia di calcoli. Egli decifrerà il mondo e le sue leggi; il mondo con le sue leggi sarà lì, per farsi decifrare. Ciò che per il mondo, sotto questo rispetto, permetterà o comanderà è per il mondo, come ho già detto, il fatto più importante.²⁸

A ben vedere, si può affermare che Carlyle cercasse in ognuna di queste personalità una capacità profetica in grado di rivelare le segrete leggi del mondo e, in virtù di ciò, di indirizzarlo a proprio piacimento. Questo vale anche per i sovrani (come Cromwell: «Povero, grande Cromwell! Profeta incapace di esprimersi distintamente, profeta incapace di parlare»)²⁹ e per i poeti come Dante e Shakespeare. Per questi, in particolare, lo studioso riprende il termine latino *Vate* per sottolineare la capacità profetica del poeta eroico.

Secondo i nostri specifici concetti moderni, poeta e profeta differiscono enormemente fra loro. Ma in qualche lingua antica questi nomi sono ancora sinonimi: *Vate* significa tanto profeta che poeta e, in realtà, in ogni tempo profeta e poeta, quando siano intesi nel loro vero significato, hanno una grande affinità. In realtà essi sono tuttora fondamentalmente identici; sotto questo importantissimo aspetto, specialmente: che tanto l'uno quanto l'altro hanno penetrato il sacro mistero dell'universo.³⁰

La concezione del poeta come vate ha avuto grandissima fortuna in Italia, andandosi ad inserire nel dibattito post-unitario e fornendo un decisivo contributo alla ricerca di un uomo che incarnasse lo spirito del nuovo italiano. L'opera di Carlyle, infatti, veniva pubblicata per la prima volta in Italia

²⁶ Ivi, p. 139.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ivi, p. 325.

³⁰ Ivi, p. 140.

nel 1897, innestandosi in un contesto in cui ferveva il dibattito circa la natura e le caratteristiche degli eroi nazionali. Come ricorda Jossa, «la cultura italiana post-risorgimentale stava infatti edificando progressivamente un culto degli eroi che mirava a distanziare e mitizzare il passato recente per renderlo degno di venerazione»³¹. Tuttavia ciò non fu possibile, perché l'eccessiva prossimità storica degli eroi del Risorgimento non consentiva quella operazione di svuotamento necessaria per la creazione di un modello eroico nazionale, poiché, come spiega ancora lo studioso, «gli eroi nazionali sono dei tipi, privati di singolarità e di esperienza nel nome di una funzione simbolica quanto più possibile collettiva, quindi universale e neutra»³².

Scartati pertanto i modelli risorgimentali, la cultura italiana trovò nella figura dell'Alighieri un soggetto unificante e riconosciuto da tutto il Paese come alto riferimento culturale. Il Dante descritto da Carlyle, che in maniera implicita suggerisce una corrispondenza fra eroi e nazioni³³, costituisce il modello unitario più adatto per l'Italia di fine Ottocento, e segna l'inizio del culto del poeta-vate, successivamente ereditato da Carducci, Pascoli e D'Annunzio.

Nell'ultima parte della sua opera, Carlyle si sofferma su quel declino della propria epoca che ha condotto l'uomo ad abbracciare lo scetticismo, visto come la naturale involuzione del culto degli eroi e il segno distintivo della fine dell'era dei grandi uomini.

Lo scetticismo non è soltanto dubbio intellettuale, ma anche morale; malattia cronica che atrofizza tutta quanta l'anima. Un uomo vive in quanto crede a qualche cosa; non in quanto discute e sillogizza su varie cose. E guai a lui se tutto quello che può arrivare a credere, è soltanto qualche cosa da potersi mettere in saccoccia, da mangiare e digerire, con l'uno o con l'altro dei suoi organi! Più in basso di così egli non potrà cadere. [...] L'eroe se n'è andato: è venuto il ciarlatano.³⁴

³¹ JOSSA, cit., p. 10.

³² Ivi, p. 50.

³³ Nella prefazione alla prima edizione italiana dell'opera di Carlyle, Enrico Nencioni sottolineava con enfasi proprio questo aspetto: «questi sono il vero sale della terra, i veri e legittimi *leaders* delle nazioni». E. NENCIONI, *Le letture sugli eroi*, in T. Carlyle, *Gli eroi*, Barbera, Firenze 1897, pp. V-VI.

³⁴ CARLYLE, cit., p. 266.

L'apparire del ciarlatano, dunque, è per Carlyle un segno distintivo dell'epoca della decadenza e della contemporaneità. Infatti, come nota Peppino Ortoleva, l'autore «ricorda che nel mondo industrializzato il culto degli eroi non sempre e non necessariamente si manifesta come nostalgia di modelli passati; al contrario può rendere omaggio al suo apparente opposto, al più dissacrante dei progressismi»³⁵, che precisamente consiste nel «porre al centro di ogni rappresentazione del mondo, e quindi anche del racconto mitico, l'essere umano».³⁶

Il ciarlatano, ovvero l'individuo desacralizzato, è una figura che ritorna spesso nel testo di Carlyle e funge da controparte negativa alle qualità dell'eroe. Per come tale figura viene presentata, e per le modalità con le quali ne viene descritto l'avvento, si può ottenere una prima definizione di antieroe.

Dal momento che Carlyle vede l'eroe come un individuo semidivino e metafisico, che si eleva sopra al mondo con atteggiamento profetico, si può affermare che il ciarlatano sia, al contrario, un soggetto superiore a nessuno, che è calato negli aspetti più umani e terreni dell'esistenza e la cui parola non ha pretesa di verità. Il ciarlatano, pertanto, è scettico e miscredente, e ha fede solo in ciò che può intascare per sé. L'agire dell'eroe è mosso da alti ideali, mentre il ciarlatano è mosso solo dai suoi organi, nell'ottica di un'esistenza che è un mero espletamento delle funzioni corporali di base («mangiare e digerire»). Pertanto, è un essere che afferma la propria esistenza come corpo dotato di organi, un essere materiale che fa da contraltare all'eroe concepito come spirito che si eleva sopra gli uomini. In tal senso, l'eroe è l'individuo guidato da Dio e che designa la grandezza di un'epoca, mentre il ciarlatano è colui che ne incarna i difetti.

Se si può definire il ciarlatano come un individuo connotato in senso corporale e direzionato nel proprio agire in funzione di istinti organici, allora è possibile rilevare una certa affinità con il principio del materialismo basso e corporeo che contraddistingue il concetto di riso carnevalesco

³⁵ PEPPINO ORTOLEVA, *Miti a bassa intensità*, Einaudi, Torino 2019, p. 210.

³⁶ Ivi, p. 211.

enunciato da Bachtin nel suo celebre saggio su Rabelais. Infatti, il ciarlatano, così come descritto da Carlyle, è un soggetto prossimo alla dimensione carnevalesca del vivere: le sue azioni sono determinate da bisogni materiali, e il suo scetticismo lo porta a non avere considerazione per gli eroi, e quindi, di rimando, a ogni essere superiore. È quindi un soggetto che non ha riguardo per la gerarchia sociale e il cui comportamento favorisce il disordine.

1.3 Bachtin: il principio materiale e corporeo

Nel suo volume *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Michail Michailovič Bachtin definisce il carnevalesco come «la coscienza della gioiosa relatività della verità e delle autorità dominanti»³⁷. L'impiego delle teorie sul carnevalesco rivela quanto il comico sia capace di influire nei modelli culturali sui quali viene costruita una società, edificando alcuni valori e demolendone altri. Infatti, per la sua «gioiosa relatività», il carnevalesco produce un riso che colpisce tutto e tutti, compromettendo ogni gerarchia valoriale.

L'irriverenza è sicuramente una delle caratteristiche fondanti di quel riso carnevalesco, che Bachtin definisce come segue:

Esso era innanzitutto *un riso di festa*. Non era una reazione individuale a tale o talaltro fenomeno «comico» isolato. Il carnevalesco apparteneva, in primo luogo, *a tutto il popolo* (il suo carattere popolare, come abbiamo già detto, è inerente alla natura stessa del carnevale): *tutti* ridono, è un riso «generale»; poi, in secondo luogo, è *universale*, riguarda tutto e tutti (ivi compresi gli stessi partecipanti al carnevale), il mondo intero appare comico, è percepito e conosciuto sotto il suo aspetto comico, nella sua gaia relatività; in terzo luogo, infine, questo riso è *ambivalente*: è gioioso, scoppia di allegria, ma è contemporaneamente beffardo, sarcastico, nega e afferma nello stesso tempo, seppellisce e resuscita. Questo è il riso carnevalesco.³⁸

³⁷ MICHAÏL M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p. 14.

³⁸ Ivi, p. 15.

Continuando, Bachtin evidenzia come questo riso *di festa* sia principalmente diretto «contro tutto ciò che è superiore»³⁹ e mantiene vivo il potere della «derisione rituale della divinità che si ritrova nelle più antiche cerimonie comiche»⁴⁰.

Non sorprende allora che un simile attacco all'autorità e al divino abbia prodotto una folta letteratura parodica che mette «in luce l'aspetto comico del regime feudale e dello spirito eroico del tempo. Di tal genere sono le epopee parodistiche medievali che mettono in scena animali, buffoni, imbroglioni e sciocchi; gli elementi dell'epopea eroica parodica dei cantastorie; l'apparizione di sosia comici degli eroi epici».⁴¹

In simili operazioni viene messo in risalto il principio materiale e corporeo della vita, dando profondo risalto a «immagini del corpo, del mangiare e del bere, dei bisogni naturali, della vita sessuale».⁴² Bachtin, tuttavia, precisa subito che non si tratta di mero fisiologismo volgare, di naturalismo, o di un fenomeno di riabilitazione della carne avvenuto durante il Rinascimento in contrasto con le restrizioni e l'ascetismo del Medioevo. Inoltre, il riso carnevalesco non può nemmeno essere associato «a una manifestazione tipica del principio borghese, cioè dell'interesse materiale dell'individuo economico, nella sua forma privata ed egoistica»⁴³, poiché il riso carnevalesco consiste nell'esaltazione di un altro tipo di materialismo, che prescinde da qualsiasi valore economico e da qualsiasi vantaggio individualistico.

Nel realismo grottesco (cioè nel sistema di immagini della cultura comica popolare), il principio materiale e corporeo è presentato nel suo aspetto universale, utopico e festoso. Il comico, il sociale, e il corporeo sono presentati qui in un'indissolubile unità, come un tutto organico e indivisibile. [...] Nel realismo grottesco l'elemento materiale e corporeo è un principio profondamente *positivo*: non è presentato né sotto forma egoistica né staccato dalle altre sfere della vita. Il principio materiale e corporeo è percepito qui come universale e

³⁹ Ivi, p. 16.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ivi, p. 19.

⁴² Ivi, p. 23.

⁴³ Ibidem.

proprio dell'insieme di tutto il popolo, ed è appunto come tale che si oppone a qualsiasi tipo di distacco dalle radici materiali e corporee del mondo, qualsiasi isolamento e confinamento in sé stesso, a qualsiasi idealità astratta, a qualsiasi pretesa di significato staccato indipendente dalla terra dal corpo. [...] Il portatore del principio materiale corporeo non è qui né l'essere biologico isolato, né l'individuo borghese egoista, ma il popolo; un popolo che cresce e si rinnova continuamente nella sua evoluzione. È questo il motivo per cui l'elemento corporeo è così grandioso, esagerato, infinito. L'esagerazione viene ad avere in questo caso un carattere positivo, affermativo. L'elemento dominante in tutte queste immagini della vita materiale corporea è la fertilità, la nascita, la crescita in sovrabbondanza.⁴⁴

L'esaltazione della vita materiale e corporea diviene un principio edificante nel quale si riconosce la società carnevalesca. Si tratta quindi di un modello di società opposto a quello di Carlyle, che disegna un modello di società guidato dall'alto dall'illuminante esempio degli spiriti degli eroi. Venendo a mancare ogni principio di autorità, terrena e/o divina, il riso carnevalesco trova un filo conduttore nello scetticismo che contraddistingue il ciarlatano di Carlyle, ovvero un individuo antitetico all'eroe, guidato da valori basilari e istintivi, incapace di assumere su di sé valori comunitari e indirizzato unicamente a soddisfare bisogni individuali. Nella gioiosa coscienza relativistica del carnevale, si afferma uno spirito di comunità, che però non riconosce più gerarchie, sgretolando il principio di Carlyle per il quale la società è tale se è unificata da un'autorità eroica. Nella società carnevalesca, così livellata verso il basso, non vi è posto per la reverenza che si deve portare agli eroi e pone il carnevalesco in antitesi con la cultura eroica come enunciata da Carlyle, poiché sono erose le fondamenta di qualsiasi culto e la vita viene ricondotta agli aspetti più elementari dell'esistenza. Tutti gli uomini, anche gli eroi, divengono oggetto di riso, come dimostra la folta produzione epico-parodica e lo sviluppo di generi diversi di retorica comica. In sostanza il carnevale per Bachtin segna il rovesciamento della *festa ufficiale* e di ogni forma di gerarchia che tanto caratterizzava le celebrazioni della Chiesa e del potere nobiliare. Il rito carnevalesco riunisce

⁴⁴ Ivi, p. 24.

la società in un'entità unitaria, il popolo, che non conosce gerarchie né distinzioni sociali. Questo consente di distinguere la vita normale (che si attiene alle norme del vivere sociale) dalla vita carnevalesca (che libera la vitalità del corpo). Tale manifestazione di corporeità costituisce, il *principio del riso*.

La festa consacrava l'ineguaglianza. Al contrario, nel carnevale tutti erano considerati uguali, e nella piazza carnevalesca regnava la forma particolare del contatto familiare e libero fra le persone, separate nella vita normale – non carnevalesca – dalle barriere insormontabili della loro condizione, dei loro beni, del loro lavoro, della loro età e della loro situazione familiare.⁴⁵

Venendo meno i ranghi della società e creandosi un'entità unica e unitaria, il carnevale si configura come uno spazio momentaneo di democrazia che consente ai partecipanti della festa di deridere e sbeffeggiare il potere. Il popolo perde del tutto la condizione di suddito, ed esibisce senza limitazione alcuna o censura preventiva l'allegria di una conquistata libertà espressiva e creativa.

Bachtin elabora una riflessione di estremo interesse, inoltre, quando si sofferma sull'interpretazione che Goethe dà dell'opera di Rabelais. Facendo riferimento ai romanzi dei due autori, sostiene

in romanzi come *Gargantua e Pantagruete*, *Simplicissimus* e *Wilhelm Meister* il divenire dell'uomo ha un altro carattere. Non si tratta più di un suo affare privato. L'uomo diviene *insieme col mondo*, riflette in sé il divenire storico dello stesso mondo. Egli non è più all'interno di un'epoca, ma al confine con due epoche, nel punto di passaggio dall'una all'altra. Questo passaggio si compie nell'uomo e per il suo tramite. Egli è costretto a diventare un uomo, mai visto tipo d'uomo. Si tratta appunto di un uomo nuovo; la forza organizzatrice del futuro qui è quindi estremamente grande, e, naturalmente, si tratta di un futuro storico, non biografico-privato. A mutare sono appunto i *capisaldi* del mondo, e l'uomo deve mutare con essi.⁴⁶

⁴⁵ Ivi, p. 13.

⁴⁶ MICHAEL M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teorie letterarie e scienze umane*, Einaudi, Torino 2000, p. 210.

Proprio nell'articolata analisi del testo rabelaisiano Michail Bachtin giunge ad un approfondimento delle prospettive del romanzo realista, i cui esiti sviluppano nuove direttrici nella teoria letteraria novecentesca.

Nello sviluppo del romanzo realistico di divenire un posto particolare è occupato da Rabelais (e in parte da Grimmelshausen). Il suo romanzo è un grandioso tentativo di costruire l'immagine *dell'uomo che cresce nel tempo storico-popolare* del folclore. Sta qui l'enorme significato di Rabelais sia per tutto il problema del padroneggiamento del tempo nel romanzo, sia, in particolare per il problema dell'immagine dell'uomo in divenire.⁴⁷

Continuando nella sua analisi, Bachtin individua in *Gargantua e Pantagruelle* uno dei nuclei concettuali che fondano il significato la funzione del corpo umano, il quale assume una propria dimensione nelle *forme del tempo e del cronotopo del romanzo*.

Il corpo umano è raffigurato da Rabelais in vari aspetti. Prima di tutto l'aspetto detto fisiologico-anatomico. Poi nell'aspetto cinico buffonesco. Poi nell'aspetto dell'analogizzazione fantastica grottesca (l'uomo è un microcosmo). E infine, nell'aspetto propriamente folclorico. Questi aspetti si intrecciano tra loro e solo di rado si presentano allo stato puro. Ma la descrizione anatomica e fisiologica particolareggiata e esatta ha luogo ovunque sia menzionato il corpo umano. Così, la nascita di Gargantua, raffigurata sottoforma di cinismo buffonesco, fornisce esatti aspetti anatomici e fisiologici [...] In tutte le descrizioni di battaglie e bastonature, contemporaneamente all'esagerazione grottesca si danno descrizioni anatomiche esatte delle lesioni, delle ferite e delle morti arrecate al corpo umano.⁴⁸

Non si può a questo punto non fare alcuni riferimenti essenziali nella loro sinteticità alla ormai classica monografia su *Dostoevskij*,⁴⁹ imponente contributo critico dato da Bachtin sia alla scienza della letteratura che alla conoscenza del grande narratore russo.⁵⁰

⁴⁷ Ivi, p. 212.

⁴⁸ MICHAEL M. BACHTIN, *Il cronotopo rabelaisiano*, in ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 318.

In una essenziale ricostruzione dell'indagine su Dostoevskij, Bachtin, rileva che le due questioni interpretative all'interno del romanzo sono costituite dall'intreccio e dalla presenza dell'eroe.

In Dostoevskij l'intreccio è del tutto privo di qualsiasi funzione compiente. Il suo fine è porre l'uomo in varie situazioni che lo svelino e lo provochino, fare incontrare e scontrare le persone tra loro, ma in modo che esse non restino nell'ambito di questo contatto d'intreccio e vadano al di là di esso. I veri legami cominciano là dove il consueto intreccio finisce dopo aver svolto la sua funzione accessoria.⁵¹

Oltre a ciò, nel suo studio il filosofo pone uno dei problemi essenziali della sua indagine, ossia lo scandaglio del rapporto tra l'autore e l'eroe. L'esito del conflitto appare inevitabile: il tutto si risolve con una tirannia dell'autore a scapito dell'eroe soccombente.

In sostanza, tutti gli eroi di Dostoevskij si incontrano fuori del tempo e dello spazio, come due esseri nell'illimitato. Si incrociano le loro coscienze coi loro mondi, s'incrociano i loro orizzonti totali. Nel punto di intersezione dei loro orizzonti si trovano i momenti culminanti del romanzo ed è in questi momenti che stanno le giunture della totalità romanzesca. Esse sono extraromanzesche e non rientrano in alcuno degli schemi di costruzione del romanzo europeo.⁵²

Tale analisi pare contrassegnata da una certa aura metafisica, che contraddistingue la grandezza del romanziere russo rispetto al contesto letterario europeo. Entrando più addentro alla materia eroica, Bachtin definisce gli eroi di Dostoevskij come segue:

Gli eroi di Dostoevskij sono gli eroi delle famiglie casuali e delle collettività casuali. Essi sono privi di una comunicazione reale e ovvia, nella quale potrebbero svolgersi la loro vita e i loro reciproci rapporti. Questa comunione da premessa necessaria della vita si è trasformata, per loro, in un postulato ed è diventata il fine utopico delle loro aspirazioni. Ed

⁵⁰ Cfr. MICHAÏL M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1968.

⁵¹ BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teorie letterarie e scienze umane*, cit., p. 189.

⁵² Ivi, pp. 189-190.

effettivamente gli eroi di Dostoevskij sono mossi dal sogno utopico di creare una comunità di uomini al di là delle forme sociali esistenti.⁵³

In questa definizione si palesa, come ha fatto notare Vittorio Strada, il problema centrale del pensiero bachtiniano ossia il «rapporto io-altro e quello, interconnesso, della visione che l'io può avere di sé e dell'altro»⁵⁴.

1.4 *L'archetipo del trickster*

L'archetipo del trickster è presente in miti e leggende elaborate in ogni parte del mondo ed è stato oggetto di numerose analisi elaborate da studiosi provenienti dai campi più disparati del sapere umano. In questa sede, ci si soffermerà su quegli aspetti dell'archetipo che appaiono maggiormente calati nella cultura occidentale nonché su studi tesi a offrirne una definizione precisa e non dispersiva, come spesso avviene quando si tratta di dare una precisa collocazione a prototipi narrativi così diffusi.

Il trickster può essere definito, preliminarmente, come un personaggio che svolge il ruolo del buffone poiché, letteralmente, il suo nome indica «colui che fa trucchi». Già questa prima definizione ci permette di sottolineare un aspetto fondamentale, e cioè che il trickster sia tanto il personaggio comico, a cui è affidata la responsabilità del riso, quanto l'infingardo che con i suoi trucchi può sia divertire sia imbrogliare. Proprio per questo, spesso è visto come vicino all'archetipo dell'Ombra, un archetipo che incarna le forze oscure e malevole e che svolge il ruolo di principale antagonista dell'eroe.

A tale proposito, Joseph Campbell ha dato un contributo fondamentale alla sistematizzazione degli archetipi che strutturano il cosiddetto *monomito*, e rileva come in moltissimi miti cosmogonici

⁵³ Ivi, p. 194.

⁵⁴ VITTORIO STRADA, *Introduzione* a M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, cit., p. X. Di Bachtin si veda anche il saggio *Epos e romanzo* (1938), in GYÖRGY LUKÁCS, MICHAEL BACHTIN e altri, *Problemi di teoria del romanzo*, a cura di Vittorio Strada, Einaudi, Torino 1976.

sia presente un personaggio comico che ostacola l'eroe creatore e dal cui inganno derivano i mali del mondo: «Nei miti e nei racconti popolari si incontra assai spesso una figura comica, che agisce in contrasto con il benevolo creatore, a cui vengono imputati i mali e le difficoltà dell'esistenza da questa parte del velo»⁵⁵.

Si tratta di un concetto presente in tutti i miti. E in tutti i miti l'antagonista, il responsabile del male, viene presentato come un buffone. I demoni - tanto i lascivi zucconi quanto gli astuti imbroglianti - sono sempre personaggi buffi. Potrebbero trionfare nel mondo dello spazio e del tempo, ma quando la prospettiva si sposta verso quello trascendente, essi e le loro opere spariscono. Scambiano l'ombra per la sostanza, sono il simbolo delle inevitabili imperfezioni del regno delle ombre, e fino a che restiamo da questa parte del velo, esso non può venir rimosso.⁵⁶

Il trickster, pertanto, è spesso associato a personaggi demoniaci e buffi. Ne è un esempio Arlecchino, il quale, come tra l'altro molte maschere della Commedia dell'Arte, provengono dall'inferno. Il potere della maschera comica di evocare malignità è ben antico ed è rintracciabile nell'origine stessa del nome "Arlecchino".

Per spiegare la storia tanto lunga quanto interessante del nome Arlequin bisogna risalire all'antichissima saga germanica detta "caccia selvaggia" o "caccia di Wotan": una saga che il cristianesimo fece ben presto propria, trasformandola nella credenza popolare, secondo cui causa del fracasso infernale delle notti tempestose sarebbe una *maisnie* o "masnada" ("comitiva") di anime dannate, le quali - montate su cavalli furiosamente nitrenti, inseguite da cani non meno furiosamente latranti, circonfuse di fiamme livide dagli sprazzi multicolori, e guidate da un loro "re" - sono costrette a galoppare fino alla fine del mondo.⁵⁷

Il re infernale di questa favola germanica dell'XI secolo veniva chiamato Hell König. Diffondendosi poi in Francia, il nome mutò in Herlequin, e in Italia divenne Arlecchino. Già nel

⁵⁵ JOSPEH CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino 2012, p. 341.

⁵⁶ Ivi, p. 343.

⁵⁷ FAUSTO NICOLINI, *Arlecchino*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1949.

XIII secolo la favola perse i tratti spaventosi e demoniaci per abbracciare i toni di una comicità chiassosa.

nella seconda metà del Duecento, Herlequin era divenuto in Francia il tipo comico del diavolo. Occorreva un passo solo perché, umanizzandosi compiutamente, si trasformasse addirittura nel tipo comico d'un uomo arieggiante, negl'istinti, nei costumi e nelle abitudini, [...], e quindi burlone, beffardo, cinico, chiassone, scurrile, turpiloquente, bordelliere, ruffiano, familiare coi diavoli dell'inferno e con le male femmine della terra, spauracchio di *sots* e di pacifici borghesi, e così via.⁵⁸

Successivamente, nel Settecento, nonostante la profonda evoluzione del personaggio e della commedia, la maschera comica di Arlecchino preserva alcune fattezze diaboliche, come testimoniano alcuni esemplari indossati dagli attori dell'epoca.

si osservi come quella maschera sia resa ancora più orrenda dalla congiunzione con la calotta nera, sotto cui Arlecchino, imitato da Mefistofele nell'odierno teatro lirico, nascondeva totalmente i capelli; si osservino l'ispida barba di setole, il naso schiacciato, i forti incavi al disotto dei microscopici buchi degli occhi; si osservi finalmente la protuberanza frontale, residuo fin troppo evidente d'un originario paio di corna; e si dovrà concludere che quella, è una maschera di demonio. E sul fatto che Arlecchino l'abbia assunta in Francia non può cader dubbio. Anche nelle maschere degli zani, prima e dopo la nascita di Arlecchino, c'è qualcosa d'animalesco-demoniaco; ma nessuna ha i tratti così spiccatamente diabolici.⁵⁹

Il legame con il mondo animale è anch'esso un aspetto assai ricorrente del trickster, al punto che spesso ne assume le fattezze: si vedano, le astute volpi che abitano numerose favole occidentali, ed anche i coyote bricconi di molte leggende dei popoli nativi nordamericani.⁶⁰ La presenza di simili personaggi in storie per l'infanzia non deve sorprendere, poiché, secondo Jung, il trickster rappresenta proprio uno stadio della coscienza umana, e, più precisamente, quello infantile che non

⁵⁸ Ivi.

⁵⁹ Ivi.

⁶⁰ CAMPBELL, cit., p. 345.

è venuto ancora a compromessi con le regole della convivenza sociale. Lo sberleffo nei confronti di tali convenzioni, pertanto, avviene con spirito spontaneo, gioioso e senza tabù.

Though the Trickster is a troublemaker and often cruel, his behavior is naive rather than mean. His cruelty is that of a child, quite alarming at times, but not based on systematic viciousness. It is helpful, when trying to understand the Trickster, to keep the image of the child in mind. Jung considered him a representation of an undeveloped, as yet unsocialized individual, someone with immense potential and vast energies who has not yet learned to focus or master his great gifts. As such, he, in his naivete, does what others would never dare, blithely committing sacrilege and violating taboos. This aspect of the Trickster is the source of such fool-heroes as Parsival.⁶¹

Rompere i tabù è sicuramente una delle caratteristiche ricorrenti del trickster: il buffone di molti miti nordamericani, infatti, è un personaggio che spezza ogni condizionamento sociale e il suo agire è direzionato dai suoi appetiti: «the Indian trickster is first and foremost a "selfish-buffoon"-- "selfish" because so much of the trickster's activity is oriented toward the gratification of his enormous appetites for food and sex, and "buffoon" because the elaborate deceits that the trickster devises in order to satisfy these appetites so often backfire and leave the trickster looking incredibly foolish»⁶².

Il fatto di non subire condizionamenti sociali ha numerose implicazioni anche nel rapporto tra il trickster e l'uomo di potere. Nel suo saggio *The Clever Hero*⁶³, Orrin E. Klapp identifica una tipologia di eroe che può essere definita come colui «who consistently outwits stronger opponents, where refer to physical strength or both».⁶⁴ Un simile talento può senz'altro rientrare nella tipologia dell'eroe trickster, ovvero colui che riesce a sopraffare l'avversario grazie alla sua scaltrezza piuttosto che alla forza fisica. L'intelligenza dell'eroe trickster, dunque, sta nell'usare l'inganno per

⁶¹ TIM CALLAHAN, *Devil, Trickster and Fool*, in «Mythlore», v. 17, n. 4, Mythopoeic Society, 1991, p. 29.

⁶² Ivi.

⁶³ ORRIN E. KLAPP, *The Clever Hero*, in «The Journal of American Folklore», v. 67, n. 263, American Folklore Society, 1954.

⁶⁴ MICHEAL P. CARROLL, *The Trickster as Sefish-Buffon and Culture Hero*, in «Ethos», v. 12, n. 2, Society for Psychological Anthropology, 1984, p. 106.

risolvere le situazioni a proprio vantaggio poiché essi sono «really clever heroes only who use deceit to achieve some advantage».⁶⁵

L'archetipo del trickster, così come tracciato in queste pagine, si rivela un utile strumento di indagine per apprezzare l'originalità degli antieroi della commedia all'italiana, nonché quelli degli spaghetti western, come si vedrà meglio al termine del terzo capitolo. Tuttavia, per comprendere adeguatamente il valore emblematico di tali antieroi e l'originalità rispetto ai modelli archetipici, è opportuno soffermarsi sulla commedia e inquadrare il genere da un punto di vista teorico. In tal modo verranno evidenziate le complesse ragioni che hanno fatto della commedia all'italiana il genere principe della cinematografia nazionale.

⁶⁵ Ivi, p. 119.

Capitolo secondo

La commedia

2.1. *Calvino: il realismo italiano tra letteratura e cinema*

Sulla rivista «Cinema nuovo» del 1° maggio 1953 Italo Calvino affrontava il complesso e articolato rapporto del realismo cinematografico con quello narrativo.⁶⁶ Già dall'incipit dell'articolo si preannuncia una presa di posizione forte e lapidaria: «A me il cinema quando somiglia alla letteratura dà fastidio; e la letteratura quando somiglia al cinema anche».⁶⁷

Tale opinione trova le sue radici nelle numerose visioni che avevano animato gli anni del giovane scrittore, che negli anni Trenta aveva tanto amato il cinema francese e americano, come aveva ben spiegato nell'*Autobiografia dello spettatore*.

Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il Trentasei e la guerra, l'epoca insomma della mia adolescenza. Anni in cui il cinema è stato per me mondo. Un altro mondo da quello che mi circondava, ma per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà d'un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza, mentre fuori dello schermo s'ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso, i materiali della mia vita che mi parevano privi di qualsiasi forma.⁶⁸

Dopo la fine della guerra e la nascita dell'Italia repubblicana, il cinema, profondamente discusso e pensato «in un modo completamente diverso», aveva continuato a rappresentare per Calvino una

⁶⁶ Cfr. ITALO CALVINO, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, t. II, Mondadori Milano 1995, pp. 1888-1890. Cfr. anche ITALO CALVINO, *Quattro domande sul cinema italiano*, in *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1919-1924.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ ITALO CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1994, p. 27.

forma di piacere. Anche la commedia all'italiana, a volte vituperata per la sua lontananza dalla serietà espressa dai film d'autore, si era rivelata una fonte di quel *vedere* il mondo da puro *spettatore*.

Io comunque continuo a andare al cinema. L'incontro eccezionale tra lo spettatore e una visione filmata può prodursi sempre, per merito dell'arte oppure del caso. Nel cinema italiano ci si può aspettare molto dal genio personale dei registi, ma pochissimo dal caso. Questa dev'essere una delle ragioni per cui il cinema italiano l'ho talvolta ammirato, spesso apprezzato, ma non l'ho mai amato. Sento che al mio piacere d'andare al cinema ha tolto più di quanto ha dato. Perché questo piacere va valutato non solo sui «film d'autore» con i quali entro in un rapporto critico di tipo «letterario», ma su quanto può venir fuori di nuovo dalla produzione media e minore, con cui cerco di ristabilire un rapporto da puro spettatore.

Dovrei allora parlare della commedia satirica di costume che per tutti gli Anni Sessanta ha costituito la produzione media italiana tipo. Nella più parte dei casi la trovo detestabile, perché quanto più la caricatura dei nostri comportamenti sociali vuol essere spietata tanto più si rivela compiaciuta e indulgente; in altri casi la trovo simpatica e bonaria, con un ottimismo che resta miracolosamente genuino, ma allora sento che non mi fa fare passi avanti nella conoscenza di noi stessi. Insomma, guardarci direttamente negli occhi è difficile. La vitalità italiana è giusto che incanti gli stranieri ma che lasci freddo me.⁶⁹

Nella sua analisi Calvino, che si dichiarava un convinto estimatore del cinema americano degli anni Trenta, stabiliva tra il nuovo cinema del secondo dopoguerra e la letteratura un terreno comune di tipo generazionale e ideologico che, a suo parere, rischiava di impoverire i film del proprio carattere: «io trovo che vedere i film ha perso molto del suo carattere meraviglioso, adesso che quelli che li fanno sono dei nostri amici: il film non è più quello strano fiore d'una pianta spuria e contaminata, con radici che vengono su dal circo equestre, dal castello dei misteri, dalle cartoline al bromo, dai tabelloni del cantastorie. Ed è un fatto che io mi diverto meno».⁷⁰

Continuando nella riflessione, il trentenne Calvino, in polemica con Guido Aristarco, giungeva ad analizzare su un piano critico e sociologico il senso del cinema contemporaneo attraverso quello

⁶⁹ Ivi, p. 42.

⁷⁰ CALVINO, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, cit., p. 1889.

che giudicava come un sostanziale distanziamento tra il pubblico delle sale cinematografiche e quello dedito alla letteratura. In tal senso, appare molto interessante la distinzione che egli compie tra *leggere* e *vedere* un film. Si ritiene opportuno riportare il brano centrale di questa analisi, per meglio proporre talune ragioni intrinseche degli sviluppi successivi della commedia all'italiana e del suo rapporto con il pubblico, il quale ritrova nel cinema una relazione dialettica che lo vede tanto come oggetto che come soggetto.

Forse sto invecchiando: vedo i film con lo stesso atteggiamento con cui leggo i manoscritti del mio ufficio in casa editrice. A pensarci bene è terribile: *come uno che se ne sta da solo e legge*. Ma questa è la fine del cinema. (Ahi tu Guido Aristarco, che scrivi *leggere un film* invece di *vedere un film*, non ti rendi conto di che delitto compi?) Cinema vuol dire sedersi in mezzo a una platea di gente che sbuffa, ansima, sghignazza, succhia caramelle, ti disturba, entra, esce, magari legge le didascalie forte come al tempo del muto; il cinema è questa gente, più una storia che succede sullo schermo. Il fatto caratteristico del cinema nella nostra società è il dover tener conto di questo pubblico incommensurabilmente più vasto ed eterogeneo di quello della letteratura: un pubblico di milioni in cui le benemerite migliaia di lettori di libri esistenti in Italia annegano come gocce d'acqua in mare. E questo pubblico ha con la creazione cinematografica un rapporto dialettico: si lascia imbottire il cranio dal cinema, ma s'impone a sua volta al cinema. Tutto dipende da come questa dialettica funziona: male, quasi sempre, ma comunque gli splendori e le miserie del film nascono lì.⁷¹

In un passaggio successivo, poi, Calvino coglieva il senso della proposta di registi quali Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Renato Castellani, e tuttavia si chiedeva quanto di quel linguaggio potesse avere la possibilità di proliferare per fare in modo che lo stile poetico riuscisse realmente a entrare nella *lingua corrente* tanto da «dar vita a una buona serie di drammi popolari e di farse popolari di produzione media» e dimostrare quindi che il film d'arte non fosse

⁷¹ Ivi

solo il derivato di un movimento culturale bensì «dialetticamente legato a un movimento d'esigenze e di gusti del pubblico»⁷².

Altri registi apparivano più in sintonia con le tendenze dominanti degli spettatori, quali Steno, Mario Monicelli, Pietro Germi, ma è soprattutto a Luigi Zampa che Calvino rivolge la sua attenzione. Il regista romano, infatti, presentava il suo *Anni facili* alla Mostra del Cinema di Venezia del 1953, divenendo oggetto di aspre polemiche da parte di ampi settori del partito democristiano e riscontrando non poche difficoltà a farsi includere tra i film in programmazione. L'opera, infatti, denunciava i difetti storici dell'italiano, che restavano immutati nonostante la caduta del fascismo e la fine della guerra (come ha notato Guido Aristarco).⁷³

Per Calvino nella filmografia di Zampa si realizzava quell'incontro tra il gusto del pubblico e la capacità di raccontare in modo credibile la realtà, libera dal peso di sceneggiature troppo intellettualistiche o letterarie. Non a caso, secondo Calvino, i limiti di *Anni facili* andavano ritrovati in una sceneggiatura che castigava fin troppo la vena ironica del regista. La pellicola era parte della sarcastica e amara trilogia firmata dal regista con la collaborazione di Vitaliano Brancati sull'Italia del secondo dopoguerra aperta da *Anni difficili* (1948), tratto dal bellissimo racconto *Il vecchio con gli stivali* del 1944, nel quale si ripercorre il ventennio attraverso l'anonima vicenda umana dell'impiegato Aldo Piscitello, interpretato dall'attore Umberto Spadaro.⁷⁴ Il film apparve solo un anno dopo *L'onorevole Angelina*, un film che ottenne un vasto consenso di pubblico. Qualche anno dopo seguirono *Anni facili*, appunto, e *L'arte di arrangiarsi* (1954) interpretato da Alberto Sordi, nello stesso anno protagonista de *Il seduttore* (1954) di Franco Rossi.

È bene ricordare che sempre nel 1954 Zampa firma anche la regia de *La Romana*, da un soggetto di Alberto Moravia e con protagonista Gina Lollobrigida. Al film Calvino riserva lucide

⁷² CALVINO, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, cit., p. 1890.

⁷³ Cfr. GUIDO ARISTARCO, *Il cinema fascista. Il primo e il dopo*, Edizioni Dedalo, Bari 1996.

⁷⁴ Cfr. VITALIANO BRANCATI, *Il vecchio con gli stivali*, in ID., *Opere 1932-1946*, Bompiani, Milano 1987, pp. 824-857.

osservazioni critiche in occasione della sua presentazione alla Mostra del Cinema di Venezia di quell'anno. Alla trilogia, purtroppo senza l'apporto di Brancati, scomparso prematuramente, si aggiunge la pellicola *Anni ruggenti* (1962), ambientato nella provincia meridionale durante la dittatura, interpretato da Nino Manfredi nelle vesti del protagonista Omero Battifiori, e da Gino Cervi e Gastone Moschin, rispettivamente podestà e capomanipolo in una Matera drammaticamente povera e dimenticata dalle roboanti politiche imperialiste del duce.

Il giudizio di Calvino sul cinema di Zampa⁷⁵, «un regista che viene dalla parte del pubblico»⁷⁶, rappresenta un elemento significativo che mette in luce alcune questioni decisive della filmografia italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, e che ne spiega i variegati legami con la letteratura.

Nel cinema italiano che trae il suo maggior vigore dalla formazione letteraria e culturale dei suoi artisti migliori, Zampa ha un contatto con la realtà che non è di tipo letterario; è un regista che viene dalla parte del pubblico, non seguendolo ma interpretando e in qualche misura dirigendo le sue opinioni con un intento di moralità un po' scettica, un po' romanesca, ma che è anch'essa un fatto reale.⁷⁷

Calvino aveva già espresso le ragioni di questa sua posizione critica nel 1949 sulle pagine di «Rinascita», in cui aveva chiarito con nettezza la differenza di *clima* tra letteratura e cinema. La lettura di quella analisi non deve apparire lontana dalla ricerca della natura 'ideologica' della commedia all'italiana e dei suoi intimi sostrati popolari, in conflitto con la crescente egemonia del cinema americanizzante e dei suoi *eroi*.

Il cinema è necessariamente legato alle masse, mentre la letteratura è sempre incerta sul chi scrivere. Il cinema forma, da De Sica a Zampa, da Rossellini a De Santis, un qualcosa d'omogeneo, al di là d'ogni divergenza di contenuto ideologico e d'estetica, un qualcosa di compatto, perché ha una battaglia comune da combattere, contro un nemico ben definito: il

⁷⁵ Sull'opera del regista si veda anche ALBERTO PEZZOTTA, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2012.

⁷⁶ ITALO CALVINO, *La paura di sbagliare*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1896.

⁷⁷ *Ibidem*.

cinema convenzionale e falso dell'americanismo cosmopolita. E sa che lo si combatte non inventando un'altra convenzione ma scoprendo la verità universale del proprio paese. In poche parole: il cinema italiano ha ben chiaro cos'è cinema e cos'è anti-cinema; cos'è Italia e cos'è anti-Italia. E la letteratura? Certo non si rende conto di cos'è oggi anti-letteratura e anti-Italia, e mai come oggi dovrebbe averlo chiaro.⁷⁸

Sulla complessità delle questioni sollevate da Calvino, in particolare sull'orizzontalità nel dialogo tra cinema e letteratura, risulta quanto mai utile la lettura dell'inchiesta sul neorealismo curata da Carlo Bo nei primissimi anni Cinquanta con la partecipazione di decine di intellettuali, narratori e artisti.⁷⁹ Già in quegli anni tanti potevano affermare che «il tempo del cinema neorealista sembra perfettamente concluso»⁸⁰. Questo secco convincimento rendeva più semplice lo studio delle sue origini, «le ragioni pratiche, contingenti e la sua funzione»⁸¹.

Di grande interesse sul rapporto tra cinema e neorealismo sono gli articoli della scrittrice Anna Banti pubblicati sulle riviste «Paragone», diretta dal marito Roberto Longhi, e «L'Approdo».⁸² Nelle conversazioni promosse da Bo alcuni scrittori negarono fortemente il legame tra cinema e letteratura e uno scrittore come Riccardo Bacchelli beffardamente si spingeva ad affermare:

Il cinematografo non può ispirare né insegnare nulla alla letteratura di nessun genere, salvo il proposito, che appartiene al commercio e non all'arte, di adeguarsi ai suoi particolari e semplificanti bisogni e metodi espressivi. Può darsi che oggi si venga diffondendo una sensibilità cinematografica, come in altri tempi ci fu una sensibilità melodrammatica o romanzesca. Ciò significa che tale sensibilità è tanto inferiore all'altra, quanto un film, e il migliore, è inferiore alla *Traviata*.⁸³

⁷⁸ ITALO CALVINO, *Letteratura, città aperta?*, in *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., pp. 1488-1491..

⁷⁹ Cfr. CARLO BO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, in "Quaderni della Radio" XIII, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1952.

⁸⁰ Ivi, p. 68.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Cfr. ANNA BANTI, *Cinema: 1950-1977*, a cura di Maria Carla Papini, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze 2008. Inoltre si veda MARIA CARLA PAPINI, *Anna Banti. Cinema*, Servizi Editoriali, Trieste 2008.

⁸³ BO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, cit., p. 69.

Gli anni Cinquanta furono anni di grandi confronti che sancirono la crisi e la fine dell'esperienza neorealista. Sulle pagine de «Il Contemporaneo», de «L'Unità», di «Rinascita», di «Società» e di «Paese sera», Carlo Muscetta, incandescente sostenitore di una letteratura militante, Cesare Cases, Carlo Salinari, Franco Fortini e gran parte della critica di formazione marxista e socialista furono tra gli artefici di un confronto serrato sul destino del neorealismo; dibattito che trovò i suoi approdi finali nel 1955 in occasione della pubblicazione del romanzo *Metello* di Vasco Pratolini (1952).

Le ricadute sul cinema italiano e sul suo modo di raccontare la realtà furono quanto mai rilevanti. Si rifletta su quanto il celebre germanista Cesare Cases scriveva su «Società» nel '55 (XI, 1955, n. 6) in merito a *Metello* e alle polemiche scaturite dalla sua pubblicazione e in particolare dalle analisi di Muscetta.⁸⁴ Nel suo giudizio si andavano prefigurando tutte le critiche che caratterizzarono il dibattito intorno alla commedia all'italiana.

Umberto Saba ha detto una volta che gli italiani non ammazzano mai, a differenza di altri popoli, il Padre, bensì, a partire da Romolo e Remo, il Fratello. In forma mitico-freudiana è qui adombrata la verità che in Italia le trasformazioni politico-sociali non hanno mai liquidato in modo decisivo il passato. Si potrebbe dire che nelle *Cronache [di poveri amanti]* Pratolini ha ammazzato il Fratello e in *Un eroe del nostro tempo* il Padre. E in *Metello*? In *Metello* non si ammazza più nessuno perché tutti son «figli del Signore». Gli aspetti negativi del buon selvaggio italiano vengono ad essere redenti e assunti in quelli positivi; gli «italiani» serbano la beata incoscienza degli «italianeschi» e il «diritto» Cipressino è al contempo il buon socialista Metello.⁸⁵

Sono questi argomenti che permettono di rivedere nella maschera naturale di Alberto Sordi, nel volto a volte volutamente sfacciato e altero di Vittorio Gassman o negli smagati sguardi di Marcello Mastroianni, quell'*Uomo del Guicciardini*, tutto intento a curare il proprio *particolare*, che tanto

⁸⁴ Cfr. CARLO MUSCETTA, *Metello e la crisi del neorealismo*, in ID., *Letteratura militante*, Liguori, Napoli 2007, pp. 271-313.

⁸⁵ CESARE CASES, *Opinioni su Metello e il neorealismo*, in ID., *Patrie lettere*, 1987, p. 83.

pareva dominare nei film italiani degli anni Cinquanta e Sessanta.⁸⁶ Al riguardo riveste interesse notare che, mentre nei rapporti annuali del Censis la coesione della comunità nazionale appariva sempre più fragile e degradata, Sordi e Gassman, prestando i loro volti al cittadino medio italiano, nei film interpretati si resero protagonisti della ripresa dell'antica disputa sul carattere nazionale proponendone nuove e molteplici versioni.⁸⁷

2.2 *La commedia secondo Frye*

Per quanto sostenuto finora sulla commedia e le problematiche legate al realismo, occorre avvalorare l'indagine finora condotta con il contributo teorico offerto da Northrop Frye nel suo seminale *Anatomia della critica*. La complessa riflessione critica di Frye concorre ad una definizione estremamente originale delle categorie ermeneutiche e critiche che stanno alla base di un confronto tra 'modo', commedia, scrittura e interpretazione.⁸⁸ Lo studioso, confrontandosi in parte con le dottrine del maestro britannico Matthew Arnold, nell'ormai classico *Anatomy of Criticism. Four Essays* svolge una radicale opera di rivoluzione nello studio della letteratura i cui esiti si avvertono ancora in maniera significativa nella cultura letteraria contemporanea e non solo.

⁸⁶ Sulla questione vedi anche CARLO MUSCETTA, *Cinema controrealista*, in «Società», X (1954), 2, poi raccolto in ID., *Realismo e controrealismo. Saggi e polemiche*, Cino del Duca, Milano 1958, pp. 19-32.

⁸⁷ Sordi e Gassman interpretano per oltre trent'anni i volti rassegnati o beneauguranti del nuovo italiano: «l'italiano è perennemente scoraggiato perché è stato perennemente tradito, dal fascismo, dal re, dai magnoni, dai palazzinari». Cfr. SILVIO LANARO, *L'Italia nuova. Identità e sviluppo 1861-1988*, Einaudi, 1988, Torino p. 222.

⁸⁸ Nella vasta e internazionale bibliografia su Frye, in gran parte apparsa nel mondo accademico anglosassone e canadese, si veda per l'Italia: REMO CESERANI, *Northrop Frye utopico pianificatore della città letteraria*, in «Strumenti critici», 1, 1967, fasc. 4, pp. 432-436; DANTE DELLA TERZA, *Tendenze attuali della critica americana*, in «Strumenti critici», 9 (1969), pp. 81-97; EZIO RAIOMONDI, *La critica simbolica*, in AA.VV., *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di Maria Corti e Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1970, pp. 71-95 (ora in ID., *I sentieri del lettore*, vol. III, *Il Novecento: storia e teoria della letteratura*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 461-475); REMO CESERANI, *Breve viaggio nella critica americana*, Pisa, Ets, 1984; CESARE SEGRE, *Tema/Motivo*, in ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 331-359; RENÉ WELLEK, *A history of modern criticism 1750-1950*, vol. VI, *American criticism 1900-1950*, New Haven 1986 (trad. it., Bologna, il Mulino, 1991, pp. 220, 264, 274, 278, 291, 387, 389-390, 401-403); AA.VV., *Ritratto di Northrop Frye*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni, 1989; REMO CESERANI, *Primo approccio alla teoria critica di Frye. Riflessioni attorno al concetto di «modo» con una presentazione di Elena Porciani*, in «Oblio». Osservatorio Bibliografico della Letteratura italiana Otto-novecentesca», VI, 24, pp. 8-21; FELICE RAPPAZZO, *Temi letterari e pensieri del sogno, Da Frye a Freud*, in «Allegoria», a. XX (2008), n. 58, luglio-dicembre, pp. 84-97.

Le quattro articolate parti che formano *Anatomia della critica*, tradotto in Italia nel 1969 per la Piccola Biblioteca Einaudi, partono dal presupposto che il rinnovamento metodologico si realizzi sin dagli anni della primissima giovinezza. Frye lo ricordava nella conferenza *Criticism as Education*:

Posso d'altro canto affermare che io stesso in prima persona ho incominciato a credere alle mie teorie critiche solo quando ho iniziato a vederne le potenziali applicazioni al livello di istruzione elementare. In un mio libro, pubblicato più di vent'anni fa, scrivevo che la letteratura non è un soggetto davvero coerente se non allorché i suoi principi elementari possono essere spiegati ad un qualsiasi diciannovenne intelligente.⁸⁹

Nella critica come educazione il maestro canadese insisteva, poi, su un aspetto che avrebbe trovato confini valicabili senza complessità eccessive nelle forme della conoscenza, ribadendo concetti fondanti espressi qualche anno prima in *Anatomia della critica*, un «libro che proponeva una sinossi dei diversi modi di leggere la letteratura occidentale»⁹⁰, sulla scia delle teorie di Arnold, a cui aveva pur riservato varie critiche.⁹¹

Nello studio della letteratura esiste un fattore storico, e proprio in esso sussiste un paradosso. Le opere di Shakespeare, per fare un esempio, avevano un significato al suo tempo e per il suo pubblico; e significano qualcosa, e qualcosa di alquanto differente, per noi. Dobbiamo ammettere entrambi questi dati di fatto e costruire una sorta di ponte tra di essi. Se ignoriamo il fatto che si tratta di prodotti del diciassettesimo secolo, rivolti ad una società molto diversa e con valori molto diversi dai nostri, allora non stiamo facendo altro che saccheggiarli e assorbirli nel nostro sistema di valori. Se d'altra parte ignoriamo la loro importanza per noi contemporanei e li studiamo solo come prodotti del diciassettesimo secolo, essi resteranno mere icone, più precisamente idoli, destinati ad essere ammirati ma non “assorbiti” nella

⁸⁹ NORTHROP FRYE, *La critica come educazione* (a cura di Alessandra Nucifora), in «Allegoria», luglio-dicembre 2008, p. 111. Il testo della conferenza *Criticism as Education* è apparso anche in NORTHROP FRYE, *Criticism as Education: the Leland B. Jacobs Lecture*, School of Library Service, Columbia University, New York 1980.

⁹⁰ ALFONSO BERARDINELLI, *La lezione di Frye: per leggere bene c'è bisogno d'immaginazione (e di fede)*, in «Avvenire», sabato 31 gennaio 2009.

⁹¹ «Per Arnold hanno valore di legge universale della natura certi facili assiomi critici, che prima dei tempi di Dryden in pratica non esistevano e che sicuramente non sopravviveranno ai tempi di Freud, Jung, Frazer e Cassirer»: NORTHROP FRYE, *La critica come educazione*, cit. p. 18.

nostra esperienza. L'unione di questi due aspetti, il contesto storico e il contesto contemporaneo, è un processo che io riesco a concepire solo come processo di continua ri-creazione. Il fine dello studio letterario non è un atto di genuflessione nei confronti di un capolavoro, ma l'incorporamento nella mente dello studente della struttura articolata che la letteratura rappresenta.⁹²

Nel primo saggio di *Anatomia della critica*, intitolato *Critica storica: teoria dei modi*, assai importante per riflettere sul piano teorico degli archetipi del reale, Frye definisce il tema del comico e le dinamiche della commedia antica e di quella nuova con la sua scintillante ricchezza lessicale ed erudita attraverso un vasto catalogo di citazioni e riferimenti. Molto efficace è la considerazione secondo cui «la forma pastorale della letteratura moderna popolare è l'avventura *western*», un'affermazione che consente di portare l'analisi nell'ambito cinematografico, e che contribuisce non poco a dare una definizione di eroe. Frye evidenzia i profondi legami tra comico e archetipi mitologici, portando alla luce gli oscuri meccanismi di incorporazione e accettazione del personaggio comico all'interno della società. Letta in tal senso, l'impresa del personaggio comico si ammanta di un certo eroismo.

Il tema del comico è l'integrazione della società che, normalmente, assume la forma dell'incorporazione di un personaggio centrale nella società stessa. La commedia mitica corrispondente alla morte del dio dionisiaco è apollinea, la storia di come un eroe sia accettato da una società di dèi. Nella letteratura classica il tema dell'accettazione è presente nelle storie di Ercole, di Mercurio e delle altre divinità che dovettero superare delle prove.⁹³

⁹² NORTHROP FRYE, *La critica come educazione*, cit. p. 123. Su queste analisi si rinvia ancora ad ALFONSO BERARDINELLI, *La lezione di Frye: per leggere bene c'è bisogno d'immaginazione (e di fede)*, cit.. Berardinelli conclude il suo articolo riportando e commentando una radicale convinzione del critico canadese: «Dice Frye: "Il fine dello studio letterario non è un atto di genuflessione nei confronti di un capolavoro, ma l'incorporamento nella mente dello studente della struttura articolata che la letteratura rappresenta". In altri termini, nessun capolavoro di per sé salverà mai nessuno. Perché qualcosa cambi e migliori nel lettore è necessaria una ri-creazione del testo grazie a una ripetuta e approfondita meditazione. Per leggere bene, cioè, non basta una tecnica, c'è bisogno di immaginazione e di fede».

⁹³ NORTHROP FRYE, *Modi narrativi comici*, in *Anatomia della critica*, cit., p. 59.

L'impresa del comico, per quanto paragonabile, è tuttavia diversa da quella di altri eroi mitologici come quelli riportati da Frye. Per coglierne al meglio le peculiarità, lo studioso si sofferma sull'opera di Aristofane, arrivando così a enunciare i dispositivi della catarsi comica e dell'eroicomico.

In Aristofane troviamo generalmente un personaggio centrale che costruisce la sua propria società a dispetto di una forte opposizione respingendo una dopo l'altra tutte le persone che tentano di ostacolarlo o di sfruttarlo, e alla fine ottiene un trionfo eroico e talvolta gli onori riservati ad un dio risorto. Come nella tragedia esiste la catarsi della pietà e della paura, così nella commedia antica esiste la catarsi delle emozioni comiche corrispondenti che sono la simpatia e il ridicolo. L'eroe comico otterrà il trionfo, intelligenti o stupide, oneste o disoneste che siano le sue azioni.⁹⁴

La civiltà letteraria attraverso queste forme di sguardi critici, penetranti e vividi si rende natura di una conoscenza articolata, colma d'intrecci e di correlazioni linguistiche, culturali e religiose. Tra proposte mai fittizie e audaci oscillazioni concettuali, Frye sovverte i canoni simbolici per condurre l'indagine a inedite conclusioni. Proseguendo nella sua indagine, infatti, lo studioso si sofferma sull'ironia, differenziando il tono e la struttura di tale tecnica. Prendendo spunto da Dickens, l'autore s'inerpica volontariamente verso il fronte lungo e trincerato della narrativa seria e di quella popolare, indicando nuclei interpretativi fondamentali per comprendere il comico.

La differenza fra il *tono* ironico che troviamo nei modi basso-mimetici o più antichi, e la *struttura* ironica del modo ironico in sé non è difficile da comprendere in pratica.

Quando Dickens, ad esempio, fa uso dell'ironia, il lettore è invitato a partecipare a questa ironia poiché sono presupposte certe regole di normalità comuni all'autore e al lettore. Ciò è indicativo di un modo relativamente popolare: come indica l'esempio di Dickens, la distinzione fra narrativa seria e narrativa popolare è meno netta nella scrittura basso-mimetica che in quella ironica. L'accettazione letteraria di norme sociali relativamente stabili è in stretta relazione con la reticenza della narrazione basso-mimetica, paragonata a

⁹⁴ Ivi, p. 60.

quella ironica. Nei modi basso-mimetici i personaggi sono, di norma, presentati come appaiono agli altri nel loro aspetto esteriore, mentre buona parte sia della loro vita fisica che dei loro monologhi interiori viene accuratamente cancellata. Tale accostamento si accorda perfettamente con le altre convenzioni usate.

[...] Finché distinguiamo soltanto le diverse convenzioni, dobbiamo semplicemente notare che il tono basso-mimetico è leggermente più eroico di quello ironico e che la reticenza basso-mimetica ha come effetto di produrre personaggi che in genere sono più eroici, o almeno più nobili, di quelli della narrazione ironica.⁹⁵

Lo sfaccettato rapporto tra l'eroe della commedia e la società è uno dei punti nodali della sistematizzazione teorica del genere comico. Va considerato, ai fini di una migliore messa a fuoco della ricerca, che nella seconda delle sei fasi della commedia, l'eroe trova una sua propria dimensione che diventa tratto irrinunciabile dello svolgimento del racconto.

Nella seconda fase della commedia nella sua forma più semplice è una commedia in cui l'eroe non trasforma una società dominata dagli *humors* ma semplicemente la sfugge o l'abbandona, lasciandone intatta la struttura. In questa fase si raggiunge un livello di ironia più complessa quando vi è una società costruita da un eroe o intorno a lui, ma non sufficientemente reale o forte da imporsi. In questo caso l'eroe è di solito anche lui almeno in parte un *humor* comico o un sognatore, e il punto centrale della commedia è la frustrazione delle sue illusioni ad opera di una realtà superiore oppure lo scontro tra due illusioni.⁹⁶

Tra i critici che in Italia hanno maggiormente attraversato l'intricato sistema metodologico di Frye sul versante delle teorie letterarie è doveroso citare Ezio Raimondi, Cesare Segre, e Remo Ceserani. Proprio quest'ultimo, in un saggio di grande interesse teorico, immergendosi nelle profondità di *Anatomia della critica*, illumina la modernità dell'indagine e le sue inevitabili radici nella tradizione. È sulle strutture concettuali e classificatorie che il critico concentra la sua analisi disvelando al lettore i sofisticatissimi sistemi che sorreggono la composita natura dell'indagine di Frye.

⁹⁵ Ivi, pp. 67-68.

⁹⁶ Ivi, p. 239.

Le strutture concettuali e classificatorie che egli innalza sono a volte così complicate che costringono i lettori a un lavoro duro, ma anche straordinariamente creativo, di ordinamento, interpretazione, interconnessione. Molti hanno fatto notare i vantaggi ma anche i pericoli di un procedimento che si fonda così insistentemente su quadri sinottici, classificazioni gerarchiche, asimmetrie e simmetrie. Il teorico della letteratura d'improvviso si comporta come il chimico che costruisce le tabelle degli elementi: la logica classificatoria e simmetrica gli suggerisce di porre, accanto a caselle piene, caselle vuote da riempire. È questo un atto creativo, che lo spinge a identificare un nuovo elemento – un genere, un modo, un atteggiamento retorico – che era sfuggito alla sua osservazione non sistematica, o è un atto coercitivo, che lo spinge a inventare elementi classificatori non rilevanti? Approfondendo questa valutazione, Ceserani ci aiuta ad interpretare quel vitale fascio di teorie che caratterizza la riflessione di Frye avanzando una sintesi del 'modo' che definisce quell'insieme di teorie.⁹⁷

Nelle conclusioni della sua esplorazione, Ceserani infonde nel lettore di Frye l'idea di quanto *Anatomia della critica* possa ancora mostrare i benefici effetti della sua modernità concettuale malgrado talune sue asperità concettuali.

Nessuno può dimenticare, d'un colpo, le differenze profonde dei percorsi compiuti e delle esperienze fatte, né si possono superare d'un balzo, con disinvoltura, diversità d'orientamento che sono profonde e radicate. Certo siamo in molti a sentire la necessità e l'importanza di rileggere quel libro bellissimo e difficile che è l'*Anatomy of Criticism*, di ripercorrere l'intricato territorio delle riletture critiche compiute da Frye di tanta letteratura mondiale, dalla Bibbia a oggi. Ho l'impressione che il confronto con Frye, con la sua teoria e la sua opera critica possa rivelarsi molto importante per uscire da alcune *impasses* e da alcuni vicoli ciechi in cui si è venuta a trovare ultimamente la teoria letteraria.⁹⁸

Tra i tanti sentieri percorsi, intrigante e opportuno si rivela il richiamo alla Bibbia, *l'Opera-Mondo* al cui "Grande Codice" il critico canadese ha dedicato studi imponenti confluiti nel

⁹⁷ REMO CESERANI, *Primo approccio alla teoria critica di Frye. Riflessioni attorno al concetto di «modo»*, cit., p. 11.

⁹⁸ Ivi, p. 18.

fondamentale volume, *The Great Code: The Bible and Literature*, apparso in Italia nel 1986 per i tipi Einaudi⁹⁹.

Riflessioni più apocalittiche sono quelle di Ezio Raimondi che, soffermandosi sull'opera di Frye ed in particolare sugli archetipi della letteratura discussi in *Fables of Identity: Studies In poetic mythology* (1963), scrive:

Anche qui si muove dal concetto di rito e si ravvisa in esso l'origine del racconto, essendo il rito una sequenza temporale di atti con un significato recondito, laddove invece le strutture di immagini sono frammenti di significati, di origine oracolare, che derivano da un istante epifanico, senza rapporto diretto col tempo. Il mito è forza centrale che dà significato archetipico al rito e racconto archetipico all'oracolo; e perciò il mito equivale all'archetipo, sebbene propriamente il mito si riferisca al racconto e l'archetipo al significato.

Così, nel ciclo solare del giorno, in quello stagionale dell'anno e in quello organico della vita si dà un unico modello di significato, donde il mito costituisce un racconto centrale intorno a una figura che ora è il sole, ora la fertilità vegetale, ora un dio o un eroe. Siccome questo mito solare si distribuisce in quattro fasi, si può ricavarne subito una tavola fondamentale quadripartita. La prima fase corrisponde all'alba, alla primavera e alla nascita; accoglie i miti della nascita dell'eroe, della resurrezione e della vittoria sulle forze delle tenebre, sull'inverno e la morte; ha come personaggi secondari il padre e la madre, e costituisce l'archetipo del *romance*, o romanzo lirico. La seconda, che è il momento dello zenith, dell'estate e del matrimonio, coi miti dell'apoteosi, delle nozze sacre e dell'ingresso nel paradiso e coi personaggi secondari dell'amico e della sposa, definisce l'archetipo della commedia, della pastorale e dell'idillio. La terza, archetipo della tragedia e dell'elegia, si apparenta al tramonto, all'autunno e alla morte e porta i miti della caduta, della morte violenta, del sacrificio e dell'isolamento, coi personaggi subordinati del traditore e della sirena. La quarta infine suggella l'archetipo della satira come momento dell'oscurità, dell'inverno e della dissoluzione, a cui si accompagnano i miti del diluvio, del ritorno al caos e della sconfitta, sottolineati dalla presenza accessoria dell'orco e della strega.¹⁰⁰

⁹⁹ Cfr. NORTHROP FRYE, *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, presentazione di Piero Boitani, Vita e Pensiero, Milano 2018.

¹⁰⁰ EZIO RAIMONDI, *La critica simbolica*, in *I sentieri del lettore*, vol. III, *Il Novecento: storia e teoria della letteratura*, cit., pp. 472-473.

Da questo brillante e limpido punto di osservazione Raimondi si avvicina al giudizio su *Anatomia della critica* - un vero e proprio *universo verbale* secondo René Wellek¹⁰¹ -, definendola una sorta di «*foresta incantata, nelle mani di uno stregone abilissimo*».

Chi ha letto *Anatomia della critica* sa bene che la critica degli archetipi come teoria di miti, di cui il capitolo di *Fables of Identity* disegna solo i meccanismi più grossi, va poi integrata con una critica storica dei modi, una critica etica dei simboli e una critica retorica dei generi; ma anche in questo contesto più largo, essa occupa un posto preminente poiché solo dalla sua logica può venire l'unità di un sistema in cui si inverino finalmente tutte le procedure tradizionali dell'analisi letteraria e in virtù del quale la letteratura torna a essere un unico, grandioso organismo, dotato di forme e leggi costanti. Simile a una selva incantata, nelle mani di uno stregone abilissimo che non si stanca mai di scoprire analogie, figure misteriose, derivazioni e opposizioni sorprendenti, la critica del Frye può sembrare a volta a volta una sorta alla Blake o alla Spengler, un'odissea gnostica, una tassonomia dell'immaginazione, un'apocalisse della «ripetizione» kierkegaardiana, un'utopia aristotelica trapiantata nel simbolismo.¹⁰²

Come sosteneva Raimondi, la lettura di *Anatomy of Criticism. Four Essays* lascia nel lettore un carico di immagini potenti che si lasciano solo andando incontro al rimpianto per la ricchezza e la solidità dell'apparato concettuale imbastito dallo studioso.¹⁰³

La forza di Frye consiste nella originalità e in una creatività intellettuale del tutto protesa alla modernità. Si potrebbero fare esempi innumerevoli per dimostrare quanto il maestro canadese percorra strade impervie e sconosciute, che irrorano ogni parte di una limpida consapevolezza metodologica e linguistica orientata a dare al significante il suo significato originario. Si legga ad esempio come Frye parli della satira in *Il mythos dell'inverno: ironia e satira* e si coglie il senso di un'opera che ancora oggi influenza lo sguardo della critica con persuasiva problematicità ed affida

¹⁰¹ RENÉ. WELLEK, *Storia della critica moderna*, vol. VI, cit., p. 387.

¹⁰² RAIMONDI, cit., p. 474.

¹⁰³ Cfr. sul tema CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., pp. 331-359 e dello stesso *Dal motivo alla funzione e viceversa*, in ID., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993, p. 216.

al *lettore* (e al *pubblico*) - Frye segnala quanto Dickens richieda la collaborazione del lettore nei suoi romanzi - un ruolo significativo nello svolgimento condiviso del *discorso*.

Due cose sono essenziali alla satira: l'arguzia o umorismo provocati da un'invenzione fantastica oppure un senso del grottesco o dell'assurdo, e un oggetto che funga da bersaglio. L'attacco senza sfumature umoristiche, o la denuncia pura e semplice, sono al limite della satira. Si tratta di un limite molto incerto però, perché l'invettiva è una delle forme di letteratura più piacevoli a leggersi, proprio come il panegirico è una delle più insignificanti. Anche in letteratura infatti ci piace sentire criticare o attaccare la gente e ci annoiano nel sentirne tessere le lodi; anzi in letteratura qualunque forma di denuncia, purché abbastanza vigorosa, viene seguita dal lettore con un genere di godimento che presto si trasforma in un sorriso. Perché la denuncia o l'attacco siano possibili, bisogna che lo scrittore o il pubblico siano d'accordo sulla negatività del fatto che si discute; questo significa che buona parte delle satire basate su rivalità nazionali, atteggiamenti snobistici, pregiudizi e risentimenti personali perde ben presto di attualità.¹⁰⁴

Nel chiudere questa parte è opportuno rifarsi ancora a una riflessione di Italo Calvino, che in qualche modo stabilisce un dialogo non improvvisato, pur nelle sue inevitabili distanze, tra il *tono* e il *modo* del *raccontare* la letteratura e *vedere* le immagini della *commedia*. In quella *Autobiografia dello spettatore* inizialmente richiamata, Calvino, ricordando le sue impressioni dopo la visione di *Amarcord* di Federico Fellini, apponendo un bollo a secco sulle questioni affrontate, così chiude quelle pagine.

Il cinema della distanza che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. Nei tempi stretti delle nostre vite tutto resta lì, angosciosamente presente; le prime immagini dell'eros e le premonizioni della morte ci raggiungono in sogno; la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire; il film di cui ci illudevano d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita.¹⁰⁵

¹⁰⁴ FRYE, cit., pp. 299-300.

¹⁰⁵ CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. 49.

Questa mirabile concessione autobiografica, senza soluzioni paradossali, in qualche misura trova una sua intima adesione agli argomenti proposti nel *Tentativo di conclusione* di *Anatomia della critica*. Frye, infatti, richiama il sognatore che nell'ultimo capitolo del *Finnegans Wake*, dopo una notte di sogni, al risveglio, dimenticando il sogno, non si accorge che può usare «le chiavi per la terra dei sogni»: «Quel che egli è incapace di fare viene affidato al lettore, “il lettore ideale che soffre di una insonnia ideale”, come lo chiama Joyce, cioè in altre parole il critico».¹⁰⁶ Come ha scritto Raimondi in questa conclusione «si ritrovano probabilmente, allo stato più puro della sublimazione culturale, tutte le promesse e i limiti della critica simbolica»¹⁰⁷. Il *Finnegans Wake* assume quindi il significato di un emblema delle metamorfosi simboliche e dei suoi archetipi.

Dopo *Anatomia della critica* tanto è cambiato nello studio della letteratura e nell'attribuzione di un valore vitale ai processi mentali, coerenti e progressivi come quelli della scienza: «gli uni e gli altri presuppongono un analogo allenamento del pensiero e l'elaborazione di un analogo senso dell'unità del loro oggetto».¹⁰⁸

2.3 *La commedia all'italiana: il genere*

La commedia all'italiana è quel genere che ha caratterizzato e dominato il nostro cinema nazionale dalla fine degli anni Cinquanta fino alla fine degli anni Settanta. Viene definita come un genere aperto, per la sua capacità di contenere elementi disparati di altri generi, ma in particolare per le modalità con cui tragico e comico si intrecciano tra loro. Come ogni altra forma generica, ha delle caratteristiche che la rendono riconoscibile, quali un preciso sistema divistico fatto di registi (Monicelli, Risi, Scola, Comencini), autori (Age, Scarpelli, Benvenuti, De Bernardi, Sonogo, Cecchi D'Amico), attori (Sordi, Gassman, Tognazzi, Mastroianni, Manfredi), come pure un ricco e variegato panorama di caratteristi, ovvero attori coinvolti in piccoli ruoli di contorno che

¹⁰⁶ FRYE, cit., p. 477.

¹⁰⁷ RAIMONDI, cit., p. 474.

¹⁰⁸ FRYE, cit., p. 19.

arricchiscono e coloriscono la narrazione (per citarne alcuni, Mario e Memmo Carotenuto, Tiberio Murgia, Carlo Pisacane, Giacomo Furia, Ugo D'Alessio).

La commedia all'italiana prende avvio da *I soliti ignoti* realizzato da Mario Monicelli nel 1958, e l'anno che inaugura la prima fase del genere, la cosiddetta commedia del Boom (1958-1964), ritenuta come la più felice, quella in cui «lo spirito critico si sposa con la grazia dell'ironia, riuscendo a restituire quel tono ottimistico di fondo proprio del tempo».¹⁰⁹ Tra il 1964 e il 1970 la commedia risente della congiuntura economica e del confronto con generi nuovi come gli spaghetti western di Sergio Leone. La terza fase è quella successiva al 1970, in cui la commedia entra in uno stadio decadente, segnato da un contesto reso più cupo da un clima avvelenato dalle lotte politiche e dalla violenza diffusa. La commedia finirà per divenire violenta in modo esplicito, nel caso di film come *Brutti, sporchi e cattivi* (Ettore Scola, 1976) e *L'ingorgo* (Luigi Comencini, 1979). D'altronde, come giustamente osserva Mariapia Comand, gli anni '70 portano a trasformazioni epocali: «l'avvento delle televisioni private sottrae definitivamente il grande pubblico popolare ai cinema, complice anche l'aumento del costo dei biglietti e il crollo del circuito delle sale di seconda e terza visione, mentre Hollywood sferra la nuova politica di aggressione dei mercati europei che darà i suoi frutti».¹¹⁰

L'evoluzione della commedia all'italiana così sistematizzata è senz'altro frutto di cambiamenti più ampi avvenuti in seno al Paese e che Lino Micciché riconosce come strettamente connessi al mutare della situazione politica e del clima ideologico a partire dalla fine degli anni '50 fino al post '68. Secondo lo studioso, tale sviluppo riverbera nella commedia di quel periodo, anche in virtù dell'aderenza politica e della sensibilità ideologica dei protagonisti di questa stagione cinematografica.

¹⁰⁹ MARIAPIA COMAND, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2011, p. 47.

¹¹⁰ Ivi, p. 48.

È fin troppo ovvio che questa spregiudicatezza, nonostante le apparenze spesso impregnate di moralismo anche se quasi sempre mascherato da cinismo, nasce, da un lato, dal primo crollo (fine anni '50/inizio anni '60) delle certezze e dell'Ideologia, la falsa coscienza palinogenetica che aveva consolato il ruvido grigiore degli anni '50, e, dall'altro (ma sono due fenomeni profondamente collegati), dall'avvenuta modificazione del quadro politico del paese, dove, dopo le contraddittorie premesse delle stagioni a cavallo fra i due decenni, l'avvento del centro-sinistra (dal dicembre 1963 fino al '68; e poi, con mutamento di formula nominale, oltre la fine del decennio, negli anni '70) porta i socialisti al governo e lascia, all'opposizione, i comunisti della "grande bonaccia". Sono stagione di grande progresso economico-sociale e civile-istituzionale, e di grandi contraddizioni, etico-politiche e socio-culturali, nelle quali non a caso finiscono per coagularsi - figlie della "grande bonaccia" comunista e del grande compromesso socialista - alcune delle premesse teoriche che, con non poche vistose deformazioni, costituiranno poi, negli anni '70, la base "dottrinaria" del "partito armato". È fin troppo ovvio, si diceva, che, in un tale quadro, un cinema che si vuole ed è stato voluto, si proclama ed è stato conclamato, "tutto di sinistra", finisca, mediamente, per oscillare fra il cinismo più rassegnato e il moralismo più sconcolato. Eppure, certamente, quello della "commedia all'italiana" degli anni '60 appare un campo sociologicamente denso, leggibile con qualche difficoltà, ma molto spesso sintomatico, se non significativo, di quello che è lo *Zeitgeist* (confuso, indistinto, contraddittorio quanto si vuole) del decennio.¹¹¹

La commedia all'italiana, dunque, fornisce moltissimi strumenti per la comprensione e l'analisi di quel determinato periodo storico, e lo fa senza andare a cercare alti profili indicativi del tempo, ma individuando piccole tipologie di italiano nascoste (o "incastrate") tra le grandi maglie della Storia. La definizione che Mariapia Comand dà di questi soggetti è tanto lapidaria quanto efficace: «i personaggi della commedia all'italiana sono dei perdenti. Ancor prima di essere catapultati sulla scena della storia, sono comparse della Storia, figure marginali prima ancora che emarginati: ladruncoli, impiegatuccoli, militi ignoti o comuni mariti, tutti comunque provenienti dalle regioni dell'anonimato»¹¹².

¹¹¹ LINO MICCICHÈ, *Patrie visioni. Saggi sul cinema italiano 1930-1980*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 171-172.

¹¹² COMAND, cit., p. 7.

Già Maurizio Grande aveva sottolineato come la collocazione dei personaggi rispetto alla Storia sia la radice di un vuoto simbolico, che determina l'incapacità dell'italiano di connettersi con parti più grandi di sé, e quindi immaginarsi come comunità. Di rimando, l'italiano ricade nell'individualismo, e non potendo esistere come collettività, si affanna a sopravvivere come singolo, tentando ogni mezzo attraverso la proverbiale "arte di arrangiarsi". Grande arriva a questa conclusione pensando a una possibile formulazione dell'eccezione "all'italiana", che può essere definito come

lo stile e l'ideologia caratteristici della cultura medio-bassa, contrassegnata da un tratto molto forte: lo *Scollamento storico* fra individuo e società, fra classi sociali e Stato, fra il Paese e la Storia, tra la collettività e le istituzioni. Secondo questo tipico modo di vivere il quotidiano nello scollamento fra soggetto e società, ciascuno è tenuto a far fronte singolarmente e anarchicamente ai problemi quotidiani, con le risorse della inveterata «arte di arrangiarsi», inventando trucchi, confezionando truffe, architettando soluzioni paralegali o dichiaratamente illecite, sia sul piano sociale sia sul piano morale, per sopravvivere.¹¹³

La risultante di simili affanni è il condannarsi a un destino infelice e vedere frustrati desideri e ambizioni che, nei personaggi della commedia all'italiana, sono emblematici delle aspirazioni di una società in espansione economica.

Tali esiti si ravvedono anche nelle commedie che non sono espressione diretta del contesto che le ha prodotte, e che trasmettono tali insoddisfazioni anche a tempi anteriori al boom economico. Infatti, la condizione espressa dai film del periodo è quella di soggetti che «non sono in sintonia con l'universo in cui si muovono, che sia l'edonismo del miracolo economico, la religione della patria di *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959), o il pre-capitalismo di *I compagni* (Mario Monicelli, 1963)». ¹¹⁴ La condanna all'inappagamento del desiderio è valida anche per i personaggi che hanno

¹¹³ MAURIZIO GRANDE, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma 2003, p. 44.

¹¹⁴ COMAND, cit., p. 7.

raggiunto un certo status sociale, come il Sordi de *Il vedovo* (Dino Risi, 1959) e de *Il medico della mutua* (Luigi Zampa, 1968). Il rampantismo sociale di questi due personaggi è sicuramente una delle forme del desiderio, che si traduce nel concreto verso il desiderio di denaro o altri status symbol (come appartamenti, elettrodomestici, automobili).

In particolare, in questa società, l'automobile acquisisce valore altamente iconico. L'auto, infatti, che «è a immagine e somiglianza di un presente individualista ed esuberante; ma specialmente nella prima metà degli anni '60 racchiude in sé ancora un potenziale ampio di significati e valori: è slancio, conquista, volubilità e instabilità. [...] via via però l'automobile si trasforma da simbolo ambivalente in mostro di lamiera che impedisce ogni movimento».¹¹⁵ Sicuramente questo è il caso di un film come *L'ingorgo*, in cui l'ammassarsi di automobili crea un alveare post-apocalittico nel quale si consumano drammi di diversa natura, ma si può pensare anche a “La traversata”, episodio di *Made in Italy* di Nanni Loy (1965), in cui attraversare la strada sembra un'impresa impossibile.

Anche se tali desideri possono talvolta essere soddisfatti, molto spesso lo scotto da pagare è l'impossibilità di raggiungere quella felicità intima «che placa il personaggio e la sua azione quando si realizza lo scopo sostanziale della vicenda, cioè il traguardo interiore».¹¹⁶

I perdenti sono perdenti, i vincenti sono infelici. O sono sconfitti secondo il mondo ideologico del racconto (e non ottengono i soldi, la macchina, il successo cioè l'oggetto concreto del desiderio, l'obiettivo esteriore), o sono sconfitti entro i termini del racconto, perché non raggiungono quella felicità narrativa che placa il personaggio e la sua azione quando si realizza lo scopo sostanziale della vicenda, cioè il traguardo interiore.¹¹⁷

Il desiderio spesso conduce i personaggi a essere quello che non sono e a indossare una maschera che sia all'altezza delle loro ambizioni. È proprio questo dissidio che sta alla base dell'inettitudine

¹¹⁵ Ivi, p. 16

¹¹⁶ Ivi, p. 8.

¹¹⁷ Ibidem.

degli antieroi della commedia all'italiana, e che spesso si incarna in padri assenti o inefficienti, oppure adulti non cresciuti, come Nando Mericoni che prova a essere americano in *Un americano a Roma* (Steno, 1954). Anche “i soliti ignoti” di Monicelli sono dei disoccupati imbranati che provano a indossare i panni dei criminali.

La comicità delle situazioni portate sullo schermo dalla commedia all'italiana rientrano in una più ampia ottica di riscrittura di altri generi. Infatti, nel caso del film di Monicelli, viene utilizzato il *gangster movie* per rimarcare la distanza comica tra i protagonisti e i criminali seri di altre pellicole del genere. Come opportunamente osservato da Comand, tale uso del cinema di genere conferisce alla commedia una grande mobilità testuale che

si insinua nel tessuto narrativo, esprimendosi nelle metamorfosi dei personaggi, nell'instabilità degli universi descritti o nei capovolgimenti rapidi del racconto; ma diventa anche un fatto discorsivo quando imprime nelle storie quel tipico tratto tensivo: il senso del tracollo (la verità che *stanno per* venire a galla poi i crimini che *stanno per essere* compiuti), ha per esempio una inequivocabile corrispondenza negli scrosci di pioggia improvvisa che interrompono le feste, negli scoppi di risa che richiamano l'attenzione, nelle esplosioni di armi o di clacson. e un indice di dinamismo anche il fatto che la commedia all'italiana si muova sì nel terreno del comico ma incorpori altri registri (il tragico o il grottesco) e altri generi: il giallo (*Crimen; Il commissario*, Luigi Comencini, 1962), il *gangster movie* (*Mafioso, I soliti ignoti, Il vedovo*), il western (*Sedotta e abbandonata*) fino a includere il fantastico (*Fantasma a Roma*, Antonio Pietrangeli, 1960) o la fantascienza (*Il disco volante*, Tinto Brass, 1964). Tutto ciò è reso possibile grazie alla capacità di *sintesi* del genere, che opera sia diacronicamente (con i precedenti cinematografici) sia tra universi narrativi e discorsivi.¹¹⁸

Tale commistione avviene spesso attraverso il registro dell'ironia, ovvero ribaltando o invertendo i termini del discorso del genere ibridato. Questo gioco comico che disattende le attese è presente in moltissimi film a partire da *I soliti ignoti* e *La banda degli onesti* (Camillo Mastrocinque, 1956), in

¹¹⁸ Ivi, p. 42.

cui persone semplici e di bassa estrazione sociale si confrontano con un modello criminale ad essi lontano e antitetico, sortendo effetti goffi e fallimentari.

Va da sé che queste aperture risultino più semplici nel territorio dell'ironia, caratterizzata costitutivamente dall'inversione dei termini del discorso, da accostamenti di enunciati a volte antitetici come nelle antifrasi comiche), e più in generale dalla connessione delle cose secondo rapporti inusitati. Si guardi l'immagine conclusiva di "Il mostro", episodio di *I mostri*, dove due carabinieri beoti e sdentati sorridono ai flash dei giornalisti: tra di loro il "mostro" - in realtà molto meno deforme di loro - appena arrestato. Il dato estetico scatena per associazione l'allusione metaforica, dal figurativo al traslato il passo è breve: qui le gerarchie dell'ufficialità istituzionale vengono sovvertite, rendendoci incapaci di stabilire quali siano le creature veramente mostruose (non solo in senso fisico) tra i tutori dell'ordine e i trasgressori.¹¹⁹

Oltre a quella della mobilità e dell'ironia, va sicuramente evidenziata la componente politica del genere, che spesso prende di mira esponenti delle istituzioni o componenti della borghesia e dell'intellighenzia del Paese: imprenditori, nobili, onorevoli, preti, ufficiali dell'esercito fanno parte dell'iconografia della commedia all'italiana. La lettura satirica dei soggetti coinvolti (principalmente uomini della cultura, delle professioni e delle istituzioni), non si limita alla caratterizzazione farsesca, ma allestisce un'immagine parodica che restituisce un ritratto veritiero dei difetti della nazione.

Un'altra componente fondamentale dell'iconografia del genere è costituita dagli ambienti, nella scelta dei quali si ravvisa la lezione del neorealismo. I luoghi prediletti dalla commedia all'italiana, «immergono il personaggio in una fitta rete di relazioni all'interno del film e tra il film e il mondo a cui esso appartiene».¹²⁰ I personaggi non sono solo calati in ambienti selezionati dalla realtà strettamente contemporanea, ma, come ben sottolinea Comand, cercano un dialogo con il mondo

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ivi, p. 9.

estriore dello spettatore, attraverso riferimenti alla stampa (*I soliti ignoti; A cavallo della tigre*, Luigi Comencini, 1961), alla televisione (*Un americano a Roma; C'eravamo tanto amati*, Ettore Scola, 1974), o anche al fumetto (*Un americano a Roma*) e alla radio (*Il segno di Venere*, Dino Risi, 1955).

Oltre che con i luoghi, il contatto è altresì ricercato attraverso il riferimento a determinate tipologie di consumo, quali il pasto da Autogrill, il cibo da trattoria (come la mezza porzione di *C'eravamo tanto amati*), o anche piatti domestici che rappresentavano una consuetudine casalinga per buona parte del pubblico (i maccheroni di *Un americano a Roma*, la pasta e ceci de *I soliti ignoti*). I luoghi e i consumi a essi associati definiscono diverse tipologie di italiano alle prese con la modernità, creando comunità talvolta spersonalizzanti (come i clienti dell'Autogrill), talvolta unificanti, anche se internamente variegate, come nei bar e nelle trattorie di quartiere.

Lo schermo è invaso dai luoghi inediti della modernità, i “non-luoghi”, i territori dell'anonimato dove tutti siamo estranei e stranieri, come l'autogrill (“Il pollo ruspante”, Ugo Gregoretti, episodio di *RO.GO.PA.G.*, 1963) o i grandi magazzini (*La vita agra*); ma accanto a questi resistono o si riplasmano anche i “luoghi terzi”, spazi pubblici non istituzionali, paesaggi della socialità libera, come i bar, ristoranti, i club o i saloni di bellezza (*L'ombrellone*, Dino Risi, 1965). I nuovi spazi ridiscutono il mondo: cambiano gli orizzonti, cadono antiche divisioni (frontiere, cultura, identità) ma al contempo resistono vecchie abitudini. Nella scelta dell'*habitat* si esprime *l'habitus*: ecco che il bar (quello di *Il vigile* e dei bischeri di *Amici miei*) è ancora uno spazio placentare e avvolgente, epicentro di un microcosmo identitario.¹²¹

In questi piccoli luoghi di ritrovo come bar, trattorie, cinema (nei quali si ritrova l'*homo cinematograficus*)¹²² si esprimono diverse tipologie di italiano: l'autogrill di *RO.GO.PA.G.*, per esempio, vuole sintetizzare la condizione dell'italiano motorizzato e consumista dell'Italia industrializzata. Questi posti diventano, poi, terreno di incontro e scontro tra componenti diverse del

¹²¹ Ivi, p. 15.

¹²² Ivi, p. 18.

Paese: basti pensare alla trattoria “Il re della mezza porzione” di *C'eravamo tanto amati*, di cui si parlerà meglio nel prossimo capitolo. Anche la sala cinematografica permette simili raffronti, come nel caso di *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961), in cui, in occasione della proiezione de *La dolce vita* di Federico Fellini accorre un vasto pubblico, proveniente dal paese, ma anche dalle campagne intorno. La condivisione di quell'ambiente con i contadini causa l'imbarazzo della nobiltà locale, come prontamente sottolinea la voce narrante di Marcello Mastroianni. Per quella gente, infatti, il film di Fellini incarna i desideri impossibili e reconditi, ammissibili solo, forse, in quella Roma che pare esotica e lontana, non solo nello spazio, ma anche nel tempo («Ci sono orge degne di Tiberio!» esclama un notevole del luogo prima di recarsi al cinema). La scena risulta, così, emblematica non solo delle divisioni interne alla società (ancora tra divisa tra nobili e contadini), ma anche della distanza culturale tra Nord e Sud d'Italia.

A una più attenta analisi, si può vedere come lo stereotipo proposto è spesso talmente sfaccettato e precisamente connotato da non consentire un'identificazione unitaria, ma tutt'al più diversificata se non altro a livello regionale. Si pensa principalmente all'opposizione stereotipica fra settentrionali e meridionali, e qui il conflitto è artefice non solo di scontri comici, ma anche di complessi dissidi interiori (come nel caso di *Mafioso* di Alberto Lattuada, 1962). Il Sud in particolare appare spesso come un luogo remoto, povero e primitivo, e che non contribuisce alla vita del resto del Paese. Tuttavia, la commedia all'italiana riesce a problematizzare il meridione e a utilizzarlo come spazio nel quale estremizzare e dare forma concreta (pur nel registro grottesco) ai problemi dell'intera nazione. È quanto avviene in *Sedotta e abbandonata* (Pietro Germi, 1964) e *Divorzio all'italiana*, film che denunciano non solo l'arretratezza legislativa del Paese, ma anche la condizione della donna, ancora succube della volontà del maschio (padre, fratello o marito che sia) che le nega la possibilità di vivere appieno il desiderio.

In un Paese del genere il concetto di comunità non può che risultare dissolto, non solo da queste differenze macro-regionali, ma anche da istanze individualiste, quali edonismo, rampantismo e

carrierismo. Oltre a ciò, l'incapacità degli italiani di legittimarsi a livello simbolico passa anche attraverso il cattivo rapporto con la propria memoria storica e il tentativo di riempire tale vuoto inseguendo altri modelli di società, come quello americano.

In linea di principio la nazione - ogni nazione - è un costrutto simbolico; esiste in quanto gli si riconosce legittimità: un riconoscimento - che può riguardare memorie, narrazioni, principi ideali o concettuali - tanto più efficace quanto più condiviso. Per una serie di ragioni - tra cui una memoria storica non partecipate spesso usata strumentalmente - questa condivisione non è un dato pienamente acquisito dagli italiani.¹²³

In tal senso l'Italia pagava lo scotto dell'attrazione neoliberista, come ha ben detto Stephen Gundle: «L'Italia sperimentava l'arrivo del moderno mondo: desiderabile e desiderato, sembrava possibile abbracciarlo soltanto a prezzo di una serie di rotture culturali ed estetiche con un passato ancora determinante per l'elaborazione dell'identità italiana».¹²⁴

Lo slancio con il quale il Paese si getta all'inseguimento di tale modello economico implica una rottura con un passato non ancora pienamente elaborato, sia sul piano politico che economico. Il passaggio alla democrazia avviene senza un'autentica riflessione sull'esperienza della dittatura fascista, mentre l'economia persegue un'idea di progresso legata allo sviluppo della grande industria e del settore terziario, sconvolgendo un sistema che era fortemente legato all'agricoltura e a un comparto manifatturiero di piccolo cabotaggio.

La velocità con cui è avvenuto questo sviluppo ha reso il Paese impreparato ad affrontare le nuove sfide culturali scaturite da questo progresso (quali, ad esempio, l'emancipazione della donna). La memoria di un passato messo alle spalle frettolosamente, ma ancora presente e non pienamente rielaborato, ha prodotto la condizione contraddittoria di un Paese che vuole correre, ma che si trova ancora appesantito da vecchi modelli culturali, quali familismo, cameratismo e

¹²³ Ivi, p. 37.

¹²⁴ STEPHEN GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma Bari 2009, p. 290.

maschilismo. L'italiano, quindi, tirato da queste due forze, perde punti di riferimento e diviene una figura ambigua, con cui è difficile fare i conti. L'indeterminatezza esistenziale dell'italiano emerge nella commedia, e infatti Comand nota come il concentrarsi del genere sul tipo dell'italiano medio sia sintomatica di un vuoto simbolico, ovvero l'incapacità di definire l'italiano toutcourt.

Questa memoria sepolta o strumentalizzata ha di certo avuto un peso nell'indeterminatezza dell'identità collettiva. In un certo senso l'affezione del pubblico alla commedia all'italiana - e in generale l'equivalenza data per assiomatica tra il personaggio tipico della commedia all'italiana e il profilo dell'italiano medio -, sono sintomi da una parte di un bisogno scoperto, dall'altro di un vuoto simbolico, di cui il genere rappresenta un surrogato immaginario.¹²⁵

D'altronde, essendo la commedia un genere popolare, essa ha fatto ricorso al tipo dell'italiano medio per consentire «un allargamento delle potenzialità dei partecipazione al proprio discorso»¹²⁶, in modo tale da «innescare processi di identificazione più vasti, comprensivi di subculture tendenzialmente emarginati dalla cultura più convenzionale»¹²⁷. Tuttavia, sovrapporre l'uomo medio della commedia all'identità della nazione rischia di semplificare l'analisi sul carattere degli italiani. A ben vedere, infatti, la nostra commedia si è confrontata in modo ambivalente con tali stereotipi, a volte abbracciandoli, e talvolta giocando sapientemente contro di essi, nel tentativo di smontare credenze, pratiche, usi e linguaggi diffusi e condivisi (come, ad esempio, la retorica bellica de *La grande guerra*).

Il discorso identitario portato avanti dalla commedia all'italiana è proprio antinomico. [...] Ridurre l'identità nazionale al tema del carattere nazionale è una banalizzazione interpretabile in una logica di deresponsabilizzazione secondo Silvana Patriarca: è comodo ricondurre i fatti alla sedicente immutabilità del carattere italiano piuttosto che analizzare lucidamente precise e circoscritte responsabilità storiche (il che non esclude che certi tratti

¹²⁵ COMAND, cit., p. 38

¹²⁶ Ivi, p. 41.

¹²⁷ Ibidem.

facciano parte del dna degli italiani). Bisogna anche dire che questo tipo di semplificazioni, queste fughe nello stereotipo [...] sono parte di un processo, per così dire, difensivo, abbastanza tipico di un momento storico in cui l'immagine identitaria risultava ancor più complessa e sfuggente rispetto al passato.¹²⁸

Il cedimento del senso di comunità riverbera anche in seno all'istituto della famiglia, che è uno dei temi centrali di tutta la commedia cinematografica italiana. Spesso vengono denunciate la falsità e l'ipocrisia delle sue fondamenta morali, in particolare a causa dell'assenza e dell'inadeguatezza delle figure paterne, e cogliendo in tal modo l'insorgente conflittualità tra genitori e figli. D'altro canto, riesce anche a mettere alla berlina l'eccessivo attaccamento di figli maturi alle madri (come il celebre Guido Tersilli impersonato da Alberto Sordi in *Il medico della mutua*, Luigi Zampa, 1968). Sia che si tratti di padri inadeguati o di figli dipendenti dalle madri, la commedia smaschera come il decadimento della società trovi le sue radici nella fragilità dell'istituzione familiare.

Dietro una narrazione apparentemente rassicurante perché stereotipica, il discorso sotterraneo della commedia all'italiana percorre le faglie e le fratture della vita nazionale. Per esempio il bisogno di dipendenza del maschio - tipico del "mammona" impersonata da Sordi o dall'inetto messo in scena da Mastroianni [...] - racconta secondo alcuni la complessa rielaborazione dell'immagine della mascolinità italiana, molto distante dalla virilità aggressiva promossa dal fascismo andata in crisi con la sconfitta bellica. La commedia all'italiana dunque celebrerebbe la sconfitta del tanto decantato maschio italico, del latin lover per antonomasia, raccontando piuttosto un processo di femminilizzazione in corso.¹²⁹

Il ridimensionamento dell'immagine del maschio elaborata durante il fascismo ha comportato lo spostamento da obiettivi ideali ad altri più concreti e basilari. Come notano Senaldi e Piotti, l'italiano del secondo dopoguerra è disilluso, si è allontanato dal linguaggio retorico e patriottico del fascismo e rivela una pochezza d'animo che non necessariamente è indegna di comprensione e

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ivi, p. 43.

condiscendenza. L'italiano del dopoguerra ha abbandonato ambizioni nazionalistiche e collettive, per indirizzarsi su obiettivi più concreti e utili a procacciarsi il pane quotidiano (come gli autori suggeriscono evocando l'immagine del cibo).

In questo rivelarsi senza finimenti e senza riserve della verità intima [dell'italiano] e della pochezza delle sue illusioni sta l'essenza della comicità. La rivelazione rimanda ad un'ulteriore certezza delle quali tutti - attori, autori, spettatori - sono, alla fine, ben consapevoli: "Tu non combattevi per l'ideale, tu - come noi del resto - combattevi per te stesso, per il tuo corpo, per il tuo cibo".¹³⁰

Tali ambizioni sono fallite proprio perché cercavano di innestarsi fragilmente in uomini più interessati al particolare e alla sopravvivenza personale, piuttosto che alla vita della nazione. In questa ottica possono leggersi anche le commedie ambientate durante il fascismo, come *Anni ruggenti* (Luigi Zampa, 1962) e *La marcia su Roma* (Dino Risi, 1962), che rivelano come le meschinerie che caratterizzano l'italiano del dopoguerra fossero già presenti negli anni precedenti, poiché la tracotanza di una camicia nera non risulta tanto differente dalla prepotenza di altre figure repubblicane che detengono piccole parti di potere (onorevoli, commissari, imprenditori...).

Il senso di colpa ha prodotto in noi dalla consapevolezza della nostra meschinità si scioglie, non tanto perché scopriamo di non essere stati meschini, quanto per il fatto che sappiamo che anche tutti gli altri piccoli individui che ci circondano lo sono quanto noi. Ma la cosa sorprendente è che questa consapevolezza collettiva avviene [all'epoca dello] stato fascista prima, [e] continua a sopravvivere nelle nuove "responsabilità" repubblicane.¹³¹

Tale prospettiva rende difficile trovare dei valori unificanti che siano davvero positivi, o che almeno non siano solamente incentrati nella descrizione delle piccole e grandi cialtronerie diffuse

¹³⁰ ANTONIO PIOTTI, MARCO SENALDI, *Maccarone, m'hai provocato! La commedia italiana del Piccolo Sé*, Bulzoni, Roma 2002, p. 28.

¹³¹ Ivi, p. 29.

nel nostro paese. Mancando proprio il senso di comunità viene meno anche la capacità di descrivere l'italiano in senso positivo e vivificante, e si preferisce descrivere la comunità al negativo, rimarcandone difetti, pratiche e pensieri comuni. Come scrive Maurizio Grande:

Il termine «commedia all'italiana» connota in senso negativo una presunta eccessiva adesione (e *aderenza*) del cinema ad una realtà “infima” e antieroica; condanna l'eccessiva vicinanza tra vita quotidiana e spettacolo cinematografico, fra penuria sociale e morale e divismo spicciolo dei prevaricatori piccoli e meno piccoli; denuncia l'acquiescenza con cui il cinema accetterebbe la logica perversa del “paradosso italiano”: l'adattamento ad ogni costo al dato, all'esistente; la rinuncia all'utopia e alla politica; la sconfitta dell'etica resistenziale e il tradimento dell'impegno civile.¹³²

2.4 Eroi e antieroi della società della commedia

Nel suo seminale *La commedia all'italiana*, Maurizio Grande coglie un aspetto cruciale del genere riprendendo il concetto di “adattamento” così come proposto dalle teorie di Northrop Frye sulla commedia. Grande, infatti, individua nel «piccolo o grande dramma dell'adattamento dell'individuo ai canoni sociali, piccoli o grandi traumi della società nell'incorporare i nuovi soggetti e le nuove forze socio culturali nella sua *struttura palese*». ¹³³

Un ulteriore e interessante contributo volto alla sistematizzazione teorica della commedia è opportunamente riportato da Roberto De Gaetano nel suo *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*. In questo testo lo studioso riprende la celebre distinzione tra commedia di intreccio e di carattere elaborata da Francesco De Santis nella sua *Storia della letteratura italiana*, ricordando che nella prima «l'interesse nasce dagli sviluppi dell'azione, [...] nella stranezza e nella complicazione

¹³² GRANDE, cit., p. 45.

¹³³ Ibidem.

degli accidenti»,¹³⁴ mentre nella seconda «l'azione è mezzo a mettere in mostra il carattere»¹³⁵. A tale catalogazione De Gaetano aggiunge delle considerazioni che derivano dalla lezione di Frye.

nella commedia di intreccio il personaggio *deriva* dal concatenamento delle azioni narrate, e dunque dall'imitazione dell'azione, istitutiva del *mythos*. nella commedia di carattere l'imitazione non riguarderà la *praxis* come concatenamento impreveduto e sorprendente di azioni (magari risolto nel “riconoscimento” come dispositivo centrale della costruzione narrativa), ma concernerà l'azione in quanto “mimetica” del carattere stesso. Azione nella commedia di carattere, e dunque nella commedia di maschere, varrà solo in quanto confermativa del carattere stesso, e discenderà dunque da questo informa *iterativa* e prevedibile: le azioni dell'avaro non faranno che confermare la sua avarizia e via dicendo.¹³⁶

De Gaetano riprende la distinzione tra commedia di intreccio e di carattere per indagare le strutture mitiche che soggiacciono al realismo del genere. A tal fine la sua analisi non può che partire da Aristotele, riprendendo la celebre distinzione tra tragedia e commedia, che vede il tragico come espulsivo, essendo ciò che «espelle, fino alla morte reale o simbolica, il personaggio in posizione esposta (sovrano, principe) che ha compiuto un “errore” anche in forma inconsapevole».¹³⁷ La tragedia, infatti, rende possibile la «modalizzazione dell'eroe», come la definisce Maurizio Grande.

Ma se il tragico era la forma istituzionale che regolava la rappresentazione della scissione sociale, la differenza fra *un* singolo e il gruppo, l'estraneità fra capi e comunità; se costituiva la modalizzazione della *fine dell'eroe*, se istituiva l'esilio del capo e la sopravvivenza della società oltre il dominio del sangue regale, al di là del lutto collettivo; ebbene, sì questo è vero, si può avanzare l'ipotesi che il tragico fosse un *istituto di morte*, nel senso che la forma

¹³⁴ FRANCESCO DE SANTIS, *Storia della letteratura italiana*, Bur, Milano 2006, p. 630.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ ROBERTO DE GAETANO, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini editore, Cosenza 2018, p. 17.

¹³⁷ *Ivi*, p. 18.

tragica istituiva simbolicamente la consacrazione dei grandi lutti della regalità e la memoria dei padri dopo la loro esclusione della comunità.¹³⁸

Grande, infatti, offre una definizione della commedia che prende necessariamente avvio dalla limitazione del campo sia della tragedia sia dell'eroe che ne è protagonista. La società della commedia appare, allora, come il tentativo di ricucire lo strappo tra tipi inetti e società attraverso una vicenda che non si presenta più come eroica ma eroicomica.

La società della tragedia è quella che espelle l'eroe dal suo corpo, quella che si richiude su se stessa dopo aver celebrato la disfatta del capo; dopo aver liquidato un'esperienza terrificante che, per definizione, non può essere socializzata e replicata, pena la distruzione della società intera e la dissoluzione del suo tessuto in sangue e lutti e nefandezze più o meno "eroiche". Viceversa, la società della commedia è caratterizzata da una situazione di tensione dinamica progressiva, nella quale si realizza un ulteriore sviluppo sociale tramite l'incorporazione del personaggio-ostacolo, i personaggi che premono sui nuclei sociali in ascesa ed espansione per tenerli fuori dalla società. È come se la società della commedia esprimesse il rischio della divisione e, al tempo stesso, provvedesse la rappresentazione della ricomposizione, giungendo ad una compiuta integrazione epocale delle sue componenti; dunque, mettendo in scena contemporaneamente i fantasmi della disintegrazione e la sutura sociale (sia in senso sociopolitico, sia in senso ideologico e sia in senso etico).¹³⁹

De Gaetano riprende tale ragionamento utilizzando termini simili per ribadire come la commedia abbia un carattere integrativo poiché «tende a far ritrovare nel finale la società intorno all'eroe, o agli eroi, spesso una coppia di giovani, che hanno superato tutti gli ostacoli frapposti dal *senex* nella realizzazione del loro sogno matrimoniale». ¹⁴⁰ A ciò aggiunge, rifacendosi ai *mythoi* di Frye, che la commedia è animata da un movimento dialettico del desiderio direzionato verso l'alto, ovvero verso la costituzione di una nuova comunità. In questo schema, gli adulti sono capaci solo di sequestrare

¹³⁸ GRANDE, cit., p. 33.

¹³⁹ Ivi, pp. 49-50.

¹⁴⁰ DE GAETANO, cit., p. 18.

il desiderio dei giovani: «Nella nostra tradizione, cinematografica ma non solo, è verso l'ironia e la satira che il realismo tende a spostarsi, e dunque ci troviamo di fronte a vari esempi di commedia ironica che definirei anche commedia scettica, contrassegnata dal fatto che il desiderio dei giovani viene aspirato dall'interesse dei vecchi».¹⁴¹

Nella commedia scettica allora non si professa il desiderio di ricostruire una nuova società (come avviene nel finale di *Due soldi di speranza* di Renato Castellani, che si conclude con un ben augurante matrimonio tra i due giovani). La commedia all'italiana mostra scetticismo poiché non apre alla possibilità di progettare una comunità futura, non è segnata dall'idea di un disegno sociale né tantomeno politico, ma, essendo tutta orientata verso il basso e in senso realistico e mimetico, si sofferma sui difetti dei vecchi, producendo una satira feroce delle loro ambizioni e dei loro desideri frustrati. La commedia all'italiana riesce, in tal modo, a «mettere a nudo una legge elementare: lo scacco inevitabile di chi si comporta secondo modelli estranei alla sua personalità e si adegua a valori improponibili. L'adattamento forzato genera il fallimento e la degenerazione, talvolta la morte, anche se questa soluzione finale raramente è rappresentata sullo schermo»¹⁴².

Proprio questa condizione di scacco permette ai soggetti della commedia all'italiana di intraprendere imprese eroicomiche. Nella decisione di agire in condizioni così sfavorevoli può riconoscersi una piccola epica, ovvero «il piccolo e grande coraggio che rende interessante il soggetto qualunque»¹⁴³, il quale persegue il suo obiettivo nonostante i limiti caratteriali e gli ostacoli costituiti dalla società, con la quale il rapporto è sempre irrisolto e votato all'eccesso (di consonanza o di dissonanza).

La commedia all'italiana ha elaborato una larga trama o zona di *prestazione eroicomica* che domina il rapporto fra individuo e società; ha svelato impietosamente lo scollamento fra il soggetto, le sue aspettative e i risultati effettivi. Uno scollamento che pare originato o da un

¹⁴¹ Ivi, p. 20.

¹⁴² GRANDE, cit., p. 54

¹⁴³ Ivi, p. 37.

eccesso di consonanza (autolesioniste e distruttiva, al fondo) fra l'individuo e i valori del gruppo, o di un *difetto isterico di dissonanza* fra soggetto e società, derivante da una *incapacità caparbia all'adattamento ribaltata in vanteria millantatrice*.¹⁴⁴

In questa piccola epica è possibile scorgere il rovesciamento del tragico, poiché la sfortunata condizione esistenziale da premessa tragica si fa puramente comica. Nonostante il dissidio con la società, tali soggetti tentano di adattarsi e di conformarsi alle norme e alle aspettative sociali, e in questo proponimento Grande vede «l'eroismo invisibile dell'adattamento».

il *Comico della commedia* dà forma riconoscibile e espressione stabile alle architetture della legge e dell'abitudine, ma non per questo si pone a salvaguardia della legge quale che sia e accettata una volta per tutte. Mostrando la endemica “rivalità” fra norme codificate e pulsioni del soggetto, tra modelli di comportamento e scarti individuali; esponendo gli intrecci e gli intrighi della sopravvivenza quotidiana; puntando sull'eroismo “invisibile” dell'adattamento, il comico della commedia rende decifrabile l'illeggibile ossatura resistente del quotidiano, l'apparato della ripetizione e il suo travestimento nel dovere o nel desiderio surrogatorio. Infine, svela meccanismi troppo noti e prossimi per essere visti osservati con distacco, espone la ripetizione meccanica che sfugge come tale, il piccolo sopportabile malessere della insoddisfazione taciuta e delle frustrazioni ignorate; mostra dal vivo la dialettica incomponibile fra l'assuefazione della norma e i danni dell'adattamento, fra pressione esteriore e intimità del pensiero (anche quando è modellato sui titoli di cartapesta e “pubblicizzato” ad arte).¹⁴⁵

Per riuscire nell'impresa dell'«eroismo invisibile dell'adattamento» è necessario uno strumento che renda per l'appunto visibile ciò che a occhio nudo non sarebbe e che si nasconde dietro le pieghe del quotidiano e che Grande, con allusione bergsoniana, chiama «ripetizione meccanica». A tal fine è necessario attuare un «ingrandimento», ovvero un'esaltazione dei caratteri comici, senza però inficiare l'analisi sociale e indebolire la satira di costume.

¹⁴⁴ Ivi, p. 51.

¹⁴⁵ Ibidem.

Il meccanismo del comico funziona come ingrandimento di un carattere eccessivamente elastico che vuole aderire ad ogni costo agli idoli della moda e del costume. La commedia ci mostra che cosa accadrebbe se volessimo imitare lo stile di vita americano, se volessimo diventare seduttori, arrampicatori sociali, mariti furbi, vai avanti travolgenti, imprenditori scaltri senza averne la stoffa (*Un americano a Roma; Il marito; Il seduttore; Il vedovo; Il boom*).¹⁴⁶

In maniera simile, De Gaetano riconosce che tale ingrandimento si possa perseguire attraverso il registro grottesco, che, secondo la definizione di Bachtin, altro non è che un «ispessimento delle linee che definiscono il reale»¹⁴⁷. Aggiunge De Gaetano che il grottesco è

un'esagerazione del reale che, sconfessando ogni verosimiglianza, è capace di tirarne fuori importanti verità. L'esagerazione può riguardare l'emergere del basso materiale corporeo nel puro grottesco, e dunque - ancora nei termini di Bachtin - l'emergere della vita e della sua forza ciclica, che mette in questione ordine e gerarchie sociali, oppure può riguardare i tratti della maschera in quanto dispositivo di identificazione sociale che nell'ingrandimento dei suoi elementi fa emergere una *valutazione sul costume*, un "giudizio assiologico" su comportamenti e azioni. In questo caso, il grottesco perde l'*ambivalenza* del suo carattere vitale e corporeo e si ferma al momento *critico* e *valutativo*. E il grottesco in quanto, direbbe Dürrenmatt, «arte dei moralisti».¹⁴⁸

La chiusura dello studioso rievoca la progressiva emersione del grottesco nelle commedie realizzate da Ettore Scola sul finire degli anni '70, e che qui analizziamo nel terzo capitolo. A ciò si può aggiungere che il grottesco in quanto «arte dei moralisti» è una caratteristica che si ritrova «dominante nella tradizione cinematografica italiana»¹⁴⁹, e certamente si ritrova film di Alberto Sordi, che nei suoi personaggi stigmatizza «uno specifico tratto del comportamento individuale e

¹⁴⁶ Ivi, p. 54.

¹⁴⁷ BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 32.

¹⁴⁸ DE GAETANO, cit., p. 22. La citazione è tratta da FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, Einaudi, Torino 1982, p. 54.

¹⁴⁹ Ivi, p. 22.

sociale».¹⁵⁰ È singolare notare come De Gaetano definisca tale soggetto come «in preda a pulsioni fameliche, dietro alle quali crolla, incapace di dare seguito ad ogni forma di azione modificatrice della situazione»¹⁵¹. La pulsione della fame, pertanto, sembra indicativa della condizione dell'inabile sociale, e riporta alla memoria la definizione del ciarlatano di Carlyle, ovvero un uomo vorace e scettico, il cui irrompere sulla scena della Storia contraddistingue le epoche senza eroi. De Gaetano definisce questa nuova individualità come

il soggetto della pulsione, smarrito in un presente senza spessore, aspirato da un *oggetto* che diventa solo *segno* che incorpora il soggetto e lo conduce verso la dissoluzione. Questo soggetto non ha bisogno di *intreccio*, perché non c'è azione che possa esprimerlo, e necessita di una maschera che lo *preservi* dalla catastrofe. Non ha necessità di *mythos*, perché non c'è *mimesis praxis* a cui deve corrispondere. O, quando l'azione c'è, assume un tratto iperbolico, dunque non efficace nel mutare la situazione, ma solo nel corrispondere e “imitare” la passione dominante del soggetto, i suoi *fantasmi*.¹⁵²

Tale soggetto, pertanto, deve avvalersi necessariamente di una maschera che va a caratterizzare il genere (tanto da rendere possibili opere che di fatto sono un'unica galleria di maschere). Contrariamente a quanto sostenuto da molti studiosi, si tratta di una maschera inedita rispetto alla Commedia dell'Arte, e che incarna il modo cinico e nichilista di nuovi tipi sociali.

Si ritrova in una fase marcatamente “discensionale”, dove scetticismo, nichilismo e cinismo hanno assorbito perfino le forme narrative, riconsegnando i film come *gallerie di maschere sociali* (un titolo per tutti: *I mostri* di Risi). Con il grottesco la maschera non è assunta più autoriflessivamente, non è cioè più un *problema*, non riguarda dunque *un modo d'essere dei personaggi* (e della *persona*); ma riguarda una forma espressiva con cui criticamente e moralisticamente (il «grottesco è l'arte dei moralisti» ha detto Dürrenmatt) vengono restituite sotto forma di *maschera nera* comportamenti e tipi sociali.¹⁵³

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ivi, p. 23.

¹⁵³ Ivi, p. 52.

La maschera nera si differenzia da quella carnevalesca poiché quest'ultima simboleggia una nascita dopo la morte e costituisce di volta in volta una diversa incarnazione di uno stesso fenomeno, che torna a ripetersi ciclicamente a vivificare la terra. Le maschere nere, invece, sono di derivazione romantica e, a differenza di quelle carnevalesche, «non contemplano rinascite, ma solo morte».¹⁵⁴

In una società in cui comportamenti e pratiche condivise hanno perduto ogni valore

la maschera diviene lo *scudo* posticcio ed illusorio che difende (peraltro invano) un soggetto, *oramai solo e senza più mondo*, dalla letterale disgregazione. la maschera, nascondendo al soggetto la sua inattività, lo protegge, concedendogli un illusorio dominio del reale, di fatto segnato da una paura e da una inadeguatezza profonde (Bruno Cortona de *Il sorpasso*). Le maschere del grottesco nero occupano lo spazio lasciato vuoto dagli intrecci con medici degli anni '50, il cui approdo finale era, nonostante la conflittualità, comunque inclusivo ed integrativo [...]; e occupano questo spazio scrivendo nel vitalismo e nella spavalderia apparentemente dirompenti della maschera una insistente pulsione di morte, reale o simbolica: da *Divorzio all'italiana* a *Il sorpasso* a *Il boom* (De Sica, 1963).¹⁵⁵

De Gaetano si rifà esplicitamente al concetto di maschera elaborato da Bachtin, che detiene un rapporto stretto con la ciclicità della vita. In questo caso l'abbassamento comico è sempre funzionale a una vitale messa in discussione delle gerarchie e delle norme sociali e si sublima quindi in un movimento volto alla rinascita della società stessa. Invece la maschera nera della commedia all'italiana «è [...] animata da un duplice movimento, distruttivo da un lato, affermativo dall'altro: e dunque fortemente ambivalente».¹⁵⁶

¹⁵⁴ Ivi, p. 56.

¹⁵⁵ Ivi, p. 55.

¹⁵⁶ Ivi, p. 57.

La commedia italiana inscena il carattere, i tic, le angosce, le idiosincrasie di un popolo intero; fece spettacolo con le sue debolezze, le viltà camuffate, la microcultura locale. La vita quotidiana divenne *eccesso comico*, spettacolo dell'indigenza negata, epica dello scacco e della rinuncia.

La commedia italiana fece spettacolo di quanto già - per la singolarità storica e culturale del paese - era spettacolo quotidiano. Il radicamento della commedia italiana nel quotidiano e nel banale; esagerazione degli aspetti del costume; lo scandaglio del "privato" più allucinato e grottesco; la messa a nudo di quanto veniva accuratamente tenuto nascosto, insabbiato nelle maschere del perbenismo o dell'indifferenza più cinica; l'accostamento di deformante agli stereotipi della vita di ogni giorno e ai trucchi per sopravvivere. in una parola, quel tallonamento dell'individuo che la poetica zavattiniana aveva teorizzato come stile e come impegno civile, nella commedia diventa deformazione e degenerazione, *rigonfiamento*, spettacolo allo stato puro di un altro spettacolo: quello dei vizi e della furberia nazionale.¹⁵⁷

¹⁵⁷ GRANDE, cit., p. 55.

Capitolo terzo

Eroi e antieroi della commedia all'italiana

3.1 *Eroi e ciarlatani*

La poetica del cialtrone¹⁵⁸ è sicuramente una delle componenti specifiche e più originali della commedia all'italiana. In questo capitolo si passeranno in rassegna alcuni degli antieroi più emblematici della nostra commedia per indagare gli aspetti maggiormente legati alla sfera del desiderio, in particolare quello alimentare, alle sue molteplici coniugazioni, permutazioni, ibridazioni e finanche le diverse implicazioni per vedere come tali componenti segnino in maniera particolare l'inettitudine di questi personaggi. Inoltre, si andrà a verificare come la sfera alimentare sia intrecciata alla *vexata quaestio* dell'eroismo, analizzando alcuni esemplari antieroi italiani e appurando come in rari casi sia consentito loro di compiere atti eroici.

Gli antieroi del cinema italiano del secondo dopoguerra incarnano il declino che caratterizza la società tutta negli anni Cinquanta e Sessanta. L'istinto predominante che orienta il loro agire è il raggiungimento di obiettivi concreti e materiali (denaro, carriera, ascesa sociale, e così via). Molto spesso, tali bisogni materiali vengono espressi in forma metaforica attraverso elementi che provengono dalla sfera alimentare (su tutti, in particolare, cibo e bevande). Nella nostra commedia sono presenti, infatti, molte scene incentrate sul momento del pasto, e tale rappresentazione si lega a fattori culturali (come la particolare tradizione culinaria del nostro Paese) che però nasconde un sottotesto metaforico meritevole di essere indagato.

¹⁵⁸ MARIO MONICELLI, *La commedia umana*, il Saggiatore, Milano 2016, p. 40.

Il cibo sollecita la parte bassa dell'essere umano, e proprio per questo serve forse a scoperchiare l'impossibilità dell'eroismo e della pulsione eroica. Questo cedere al basso e al corporeo avviene non solo attraverso il cibo, ma anche tramite il sesso. Gli aspetti che producono tale abbassamento sono legati, dunque, sia alla sfera alimentare sia a quella sessuale, con una finalità che non è esclusivamente comica, ma riesce a produrre significati e ad assumere una valenza simbolica.

Già nel primo film della commedia all'italiana, abbondano esempi a sostegno di tale ipotesi. Nei *Soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli, infatti, quando i maldestri ladri di appartamento si accorgono di aver bucato la parete sbagliata e di aver fallito il colpo, si rincuorano mangiando: nella cucina della casa in cui si sono intrufolati trovano una pasta e ceci e degli involtini che mangiano, tutti insieme e con gusto. La scelta del cibo, e in particolare della pasta e ceci, ha una evidente funzione consolatoria, ma è curioso notare che tale piatto sia stato il punto di partenza del film, come ricorda Sebastiano Mondadori nel suo libro intervista a Mario Monicelli.

S. M. L'esito fallimentare della rapina dei *Soliti ignoti* è stato influenzato dalla conclusione di «Furto di pasticceria» di Calvino, un breve racconto contenuto nella raccolta del 1949 *Ultimo viene il corvo*. Poche pagine svelte, scritte con la proverbiale precisione e leggerezza. Derubando una pasticceria, tre poveracci cominciano ad abbuffarsi di dolci. Uno di loro, Gesubambino, perde completamente la testa in un'ingordigia indifferente persino all'arrivo della polizia. Ma anche le guardie vengono assalite dalla golosità e lui riesce a fuggire pieno di pasticcini dalla fidanzata.

M. M. Ce lo suggerì la Suso [Cecchi D'Amico], che era sempre aggiornatissima. L'idea era divertente. Non mi convincevano però i dolci. volevo una soluzione meno legata a un aspetto voluttuario. Cercavo più concretezza, qualcosa di carattere sociale. La pasta e ceci, quella sì.¹⁵⁹

Monicelli, quindi, per dare concretezza ai personaggi sceglie la pasta e ceci, un piatto estremamente popolare che conferisce il «carattere sociale» di cui parla nella citazione.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 46-47.



Figura 1

Nella scena in questione, la pasta e ceci è al centro della scena e dell'attenzione dei personaggi: Peppe (Vittorio Gassman) e Tiberio (Marcello Mastroianni) sono seduti attorno al tavolo della cucina, commentano il fallimento del colpo e riflettono sul da

farsi. Nel mentre, Capannelle (Carlo Pisacane), il più famelico dei personaggi, scorge dentro la credenza una pentola. Lentamente, mentre i due discutono, danno qualche cucchiataia distratta alla pasta e ceci, seguiti dagli altri personaggi, che cominciano a mangiarla con crescente convinzione. Il piatto ora è divenuto il principale argomento della discussione, soppiantando i mesti commenti sul fallimento del colpo. Questo momento di pausa viene interrotto bruscamente dall'esplosione del gas, fuoriuscito dalla conduttura che loro stessi hanno rotto; nel trambusto che ne deriva, si distingue il commento esausto di Mastroianni: «Manco un piatto di minestra in pace se po' magna'!».

La deflagrazione, quindi, rompe il clima di quiete e distensione che la circostanza del pasto era riuscita a creare naturalmente. L'ingresso in cucina e la lenta e distratta consumazione del cibo costituiscono un momento di pausa che fa da ponte al finale del film, in cui i personaggi da ladri principianti tornano a essere dei poveri disoccupati. La pasta e ceci stabilisce una pausa che consente la riflessione amara dei personaggi, ma l'esplosione costringe la banda a uscire rapidamente dal palazzo e ritornare alla mesta realtà della strada, in cui essi sono solo piccoli spiantati nella grande città (come evidenza il campo lungo in Fig. 1). Il gruppo di inetti ladruncoli si dissolve nell'alba di una Roma popolare e deserta, un'alba che non preannuncia un nuovo inizio, quanto piuttosto un risveglio e un ritorno ciclico alla condizione iniziale; ognuno di loro ritorna ad

essere imbrigliato nelle maglie del mondo ordinario: chi aspetta un tram, chi torna a casa, chi è costretto a trovarsi un lavoro. Pertanto, la pasta e ceci del finale riassume in modo emblematico la condizione antierica dei protagonisti, poiché sancisce il ritorno all'ordinarietà e funge da magra consolazione per la fine di ogni pulsione eroica.

Un altro film di Monicelli che suggerisce un rapporto ugualmente complesso tra cibo e personaggi, e che pone esplicitamente la questione dell'eroismo, è *La Grande Guerra* (1959). Il soggetto del film aveva come titolo originario *Due eroi?*, ed era stato scritto nella metà degli anni Cinquanta da Luciano Vincenzoni su ispirazione del racconto *I due amici* (1883) di Guy de Maupassant. Il punto di domanda nel titolo del soggetto è indicativo dell'atteggiamento con cui Vincenzoni si poneva nei confronti dei soldati protagonisti: «due imboscati anarchoidi, Toni e Bepi, amanti della pesca, del vino e delle donnine allegre»¹⁶⁰, quindi due soggetti tutt'altro che eroici.

Inoltre, l'interrogativo del titolo solleva un'altra questione di carattere più generale e che riguarda l'eroismo degli italiani nella Prima guerra mondiale. All'epoca del film, infatti, la tematica era ancora aperta e complessa.

Nell'Italia repubblicana, la produzione cinematografica resta sclerotizzata intorno all'immaginario patriottico più retorico e corrivo, qual è quello di *Il Caimano del Piave* (Giorgio Bianchi 1950), di *Fratelli d'Italia* (Fausto Saraceni, 1952) o di *I cinque dell'Adamello* (Pino Mercanti, 1954). D'Agostini osserva che *La grande guerra* rompe con «gli schemi di nazionalismo ancora saldamente ancorati alla mentalità di destra». È un segno del fatto che la repubblica non è riuscita a opporre all'idea di patria qualificata come fascista un'alternativa condivisa e capace di agglomerare il sentimento nazionale. Il mito diventa un rifugio, assoluzione delle responsabilità storiche; evita i confronti e costituisce una semplificazione rispetto alla difficile composizione della pluralità delle memorie comunitarie in un quadro unico.¹⁶¹

¹⁶⁰ COMAND, cit., p. 59.

¹⁶¹ Ivi, p. 66. La prima citazione è tratta da PAOLO D'AGOSTINI, *Romanzo popolare. Il cinema di Age e Scarpelli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1991, p. 57.

D'altra parte è un fatto che il cinema italiano abbia mostrato per lungo tempo una grande ritrosia nel raccontare la Grande Guerra. I pochi film che narrano del primo conflitto mondiale sono stati realizzati in buona parte a partire dagli anni '50, e tali produzioni, purtroppo, risultano perlopiù mediocri, a causa principalmente del peso del modello filmico americano (che si provava ad emulare) e della pressione culturale scaturita dal delicato contesto politico dell'Italia del secondo dopoguerra. Giaime Alonge suggerisce titoli e motivazioni che argomentano il loro 'fallimento':

Mi riferisco a film patriottardi come *Carica eroica* (1952) di Francesco De Robertis, *divisione Folgore* (1958) di Duilio Coletti, o *El Alamein - Deserto di gloria* (1958) di Guido Malatesta. Si tratta di film piuttosto poveri, sia di mezzi sia di idee: personaggi tagliati con l'accetta, scene di battaglia che imitano in modo mediocre quelle di Hollywood, finali edificanti. Sono film che, tra le altre cose, cercano di tenere insieme l'onore delle armi italiane durante la Seconda guerra mondiale e la logica della politica atlantica del dopoguerra, per cui non si nomina mai il fascismo, e il confronto con il nemico inglese avviene sempre nel rispetto cavalleresco dell'avversario. In questi film gli italiani non hanno alcun imbarazzo a indossare la divisa [da soldato], combattono con perizia e coraggio dal primo all'ultimo fotogramma.¹⁶²

Inoltre, molte di queste produzioni adottano «la formula ormai anacronistica del melodramma»,¹⁶³ al punto che finanche un maestro del genere, come Raffaello Matarazzo, ha voluto confrontarsi con la tematica bellica in *Guai ai vinti* (1955).

La cinematografia italiana, quindi, sembra rimanere indietro, e non abbraccia il modello di un cinema che riesce a rappresentare la guerra nella sua brutalità meccanica, ma preferisce trovare una strada propria utilizzando gli strumenti offerti da un genere maggiormente legato alla nostra tradizione culturale. Tale modello, tuttavia, risulta desueto e ancora debitore del melodramma

¹⁶² GIAIME ALONGE, *Un'ambigua leggenda. Cinema italiano e Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna 2020, p. 28.

¹⁶³ Ivi, p. 19.

americano della seconda metà degli anni Dieci, riproponendo un'idea di guerra ottocentesca che non rispecchia i progressi della tecnica militare introdotti durante il primo conflitto mondiale.

Tra il 1914 e il 1918, i film spesso mostrano di non saper raccontare la novità di una guerra tecnologica di massa. I lungometraggi a soggetto, in Europa come in America, tendono a rappresentare le battaglie in corso attraverso forme ottocentesche in *Cuori del mondo* (*Hearts of the World*, 1918), Griffith, che pure ha visitato le trincee del fronte occidentale, mette in scena le battaglie della Grande guerra come se fossero quelle della guerra civile americana, mostrandoci un anacronistico scontro di movimento, dove, per di più, il singolo gesto eroico è ancora in grado di «fare la differenza», e dove il protagonista combatte in difesa del focolare domestico e della fidanzata, in un intreccio tra racconto bellico e melodramma. Allo stesso modo, i film italiani perlopiù raccontano nel 1915-18 come se si trattasse del Risorgimento. L'elaborazione di una forma di rappresentazione novecentesca della grande guerra, capace cioè di cogliere la novità del conflitto mondiale, avvia l'inizio degli anni Trenta, con film quali *All'ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) di Lewis Milestone e *Westfront (Westfront 1918)*, 1930) di Georg Wilhelm Pabst. Ora la guerra non è più una gloriosa avventura da cui l'eroe torna carico di medaglie, pronto a sposare la ragazza che aveva lasciato a casa, come avveniva in *Cuori del mondo*, bensì una spaventosa tempesta d'acciaio, un evento mostruoso in cui l'individuo è in balia di forze al di là del proprio controllo e della propria comprensione.¹⁶⁴

Il film di Monicelli è dotato di questa sensibilità, e restituisce l'impreparazione e il senso di impotenza della fanteria, unitamente alle responsabilità degli alti ufficiali e della classe dirigente, come sottolineano le parole del regista: «Fino a *La grande guerra*, il conflitto '15-'18 era considerato una sorta di lotta di liberazione contro lo straniero. In realtà è stata una carneficina programmata da politici senza scrupoli, industriali avidi e generali ottusi».¹⁶⁵

L'opera del regista toscano «per la prima volta nella storia del nostro cinema, mette in scena tutta la durezza della battaglia di attrito, con le trincee, i pidocchi, gli inutili assalti alla baionetta,

¹⁶⁴ ALONGE, *Un'ambigua leggenda*, p. 16.

¹⁶⁵ Dichiarazione di Mario Monicelli riportata in STEVE DELLA CASA, FRANCESCO RANIERI MARTINOTTI, *Il mestiere del cinema*, Donzelli, Roma 2009, p. 13.

l'ottusità e l'incompetenza dei comandi»¹⁶⁶, poiché, come opportunamente osserva Alonge, Monicelli era interessato a raccontare la guerra nella sua concreta materialità, lavorando su elementi che rendessero vivida l'esperienza della vita di trincea. Tale intenzione viene dichiarata già nei titoli



Figura 2

di testa: sotto le didascalie possiamo vedere ripresi in dettaglio una serie di scarponi che marciano nel fango, un cucchiaino che viene immerso nella pentola che contiene il rancio, un pezzo di pane che viene affettato, una borraccia riempita sotto un flusso d'acqua corrente, una sigaretta che viene arrotolata, una mano che scrive un augurio

di compleanno su una cartolina, un bottone che viene cucito sul polsino di una divisa, delle garze che vengono legate intorno ad una caviglia e poi, infine, si ritorna all'immagine iniziale degli stivali che marciano. Segue poi una didascalia che richiama i versi di *Tapum*, una celebre canzone militare degli alpini indirizzata alla mamma. Le mani e i piedi che compiono queste azioni sono anonimi e costituiscono estratti della vita di trincea, icone che offrono la sintesi dell'esistenza in guerra: la fatica, la piccola consolazione del cibo semplice, il sollievo del fumo, il mantenimento e la cura della divisa, il pensiero rivolto ai familiari a casa (in primis la madre). Questo incipit esplicita l'intenzione di Monicelli di fare un film che racconti gli aspetti minuti della guerra mostrando la vita dei soldati nel suo lato più concreto e materiale.

In questa sequenza di immagini sono sicuramente rilevanti quelle legate al cibo: non a caso sono le prime ad apparire sullo schermo e su di esse si staglia il titolo della pellicola, quasi a rendere il rancio una figura emblematica del film stesso (Fig. 2).

¹⁶⁶ Ivi, p. 116.

D'altronde, sono molti gli episodi riconducibili alla sfera alimentare: uno di questi è sicuramente quello della gallina che si trova per caso tra le due trincee. I soldati di entrambi gli schieramenti cercano di attirarla a sé emettendo dei versi. Dalla trincea italiana provano a tirarle dei pezzi di pane che vengono lanciati con le stesse movenze plastiche con cui si lanciano le granate: la sovrapposizione comica fra la bomba a mano e il pane è suggellata dall'esclamazione dell'ufficiale Gallina (interpretato da Romolo Valli), che si lascia scappare un «Corto!» a commento del primo lancio che non coglie il bersaglio.

Singolare è anche l'episodio delle caldarroste: il valore del soldato Iacovacci (Alberto Sordi) emerge quando un sergente si presenta in trincea con delle castagne, suscitando entusiasmo nei soldati. Palesatasi la difficoltà tecnica di reperire una padella coi buchi per fare le caldarroste, Iacovacci provvede a crearla sollevandone una integra sopra la linea della trincea e aizzando gli austriaci a sparare. In questo modo, le pallottole dei fucili nemici bucano il fondo della padella e diventa così possibile cuocere le castagne, per la gioia di tutti. Piegare la guerra a una necessità bassa e corporea costituisce il rovesciamento carnevalesco delle regole del conflitto armato, che in questo film divengono uno strumento per migliorare il vitto. La sfera alimentare si ribalta e si confonde con quella del combattimento bellico, per cui un pezzo di pane può diventare una bomba a mano e i colpi di fucile servono non a uccidere, ma a creare padelle per le caldarroste. Intorno a questi piccoli eventi legati al cibo si crea un'unità di intenti e si percepisce il senso di comunità tra soldati, che arriva anche ad eliminare le differenze con gli ufficiali di non alto grado e vicini alla condizione dei militari in trincea, come si deduce dalla partecipazione emotiva del tenente interpretato da Valli al tentativo di catturare la gallina.

La comunità si ricrea intorno alla sfera alimentare anche nel momento del rancio, quando i soldati si uniscono per protestare contro la qualità scadente del cibo. Tuttavia, nessuno trova il coraggio di farsi carico di tale istanza e di presentarla ai superiori. Solo per caso (e letteralmente spinto a forza dai suoi compagni), Iacovacci si trova di fronte al generale a riferire. Per pavidità,

sostiene che il rancio è buono, guadagnandosi la ramanzina dell'ufficiale. Quindi, finanche quando si riesce a instaurare una comunità nella trincea (se non altro una comunità di intenti, come nel caso del rancio), tale comunità non è in grado di trovare un individuo che se ne faccia carico e che porti avanti una battaglia per sé e per tutti gli altri. A prevalere è sempre la codardia, ed è solo il caso che porta qualcuno a prendersi la responsabilità di dare voce a un'esigenza collettiva.

Il sacrificio finale dei due protagonisti scaturisce da un cedimento alla sfera del corporeo: Oreste e Giovanni, infatti, dopo aver riferito un messaggio di grande importanza strategica a un contingente italiano appostato in una masseria, si appartano in una stalla per godersi il fiasco di vino che hanno ottenuto come ricompensa. I due si addormentano pesantemente e non si accorgono che nel frattempo il plotone è andato via e la masseria è stata repentinamente occupata dagli austriaci. Vengono catturati e intimati di confessare la posizione del ponte di barche in costruzione sul Piave. Giovanni sta per farlo, quando si accorge di un gesto di disprezzo del comandante austriaco, che aveva scommesso del denaro sulla confessione dei due pavidetti italiani. A questo punto, in un moto di orgoglio, Busacca si rifiuta di rivelare il luogo del ponte agli austriaci, viene portato via a forza dai soldati nemici e fucilato sul posto, gettando Oreste nella paura più nera. Lo segue di lì a poco nella morte, ma il suo sacrificio eroico non implica la piena consapevolezza del suo eroismo; neanche lui confessa, condannandosi di fatto a morte, ma mentre viene portato davanti al plotone di esecuzione ribadisce disperatamente la sua natura: «Io so' un vigliacco!».

Oreste e Giovanni, dunque, sono eroici solo nell'azione singola e isolata, poiché tale azione non implica una vera presa di coscienza eroica e non porta a compimento nessun processo di innalzamento eroico: il rifiuto di Giovanni non è una vera e propria presa di coscienza, ma quasi un'azione istintiva e incontrollabile, come certifica il passaggio dall'italiano al dialetto («Mi te dise proprio un bel niet!»). La risposta di Busacca non è la reazione di un soldato guidato da un valore superiore (patria, libertà, onore) di fronte alle intemperanze del nemico. Il fatto che in questo confronto egli non indossi più la divisa vuole proprio chiarire la natura del conflitto drammaturgico,

e cioè che si tratta di uno scontro non fra soldati nemici, ma tra un proletario e un membro della classe dirigente.¹⁶⁷ È per questo che Busacca risponde “di pancia” alla provocazione dell’ufficiale austriaco, che rimarca la mancanza di fegato degli italiani: “Quelli conoscono soltanto fegato alla veneziana con cipolla. E presto mangeremo anche noi quello”. Il loro eroismo non sta tanto nel rendersi protagonisti attivi di un’azione di guerra contro il nemico, ma è piuttosto di tipo passivo: il sacrificio si genera da un rifiuto, è una non-azione di protesta contro l’abbassamento alla sfera alimentare del soldato italiano, paragonato a un fegato alla veneziana. Questa non-azione costituisce comunque un atto eroico, perché l’eroe, per definizione, porta giovamento alla sua comunità a costo di sacrificare la propria vita. Tali gesta sono riconosciute come tali dallo spettatore esterno alla diegesi, ma non dalla comunità interna al film. Nell’epilogo, infatti, possiamo udire due dei loro commilitoni mentre commentano: “E pensare che anche stavolta quei due lavativi se la sono scampata”.

Ne *La grande guerra*, dunque, l’atto eroico si configura più precisamente nei termini di una non-azione a cui non sottende una sincera svolta in senso eroico. Sono assenti i motivi fondanti di una narrazione epicizzante, a partire dalle condizioni che portano i personaggi al sacrificio. I due protagonisti non rispondono a una chiamata, come avviene nelle maggior parte delle vicende eroiche, ma ribattono a una provocazione di basso livello che li vede umiliati, ridotti allo status di semplice pietanza. La reazione di orgoglio, tuttavia, porta a un sacrificio che giova alla collettività, così come accade in ogni impresa eroica. Tuttavia, secondo i dettami del canone eroico, il sacrificio deve essere riconosciuto dalla comunità dell’eroe. I commilitoni di Oreste e Giovanni non sanno della loro morte, ma basta che la loro azione sia nota allo spettatore per certificarne l’eroismo. Il sacrificio, pertanto, da atto pubblico, diventa quasi un atto privato, un discorso diretto esclusivamente allo spettatore. Se il film non scade nella retorica è grazie a questa e altre scelte registiche di Monicelli, come quella di mostrare in campo lungo il momento dell’estremo sacrificio.

¹⁶⁷ ALONGE, *Un’ambigua leggenda*, p. 115.

Un film che sicuramente dialoga con *La grande guerra* sul tema dell'eroismo è *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini. L'opera segue il cammino verso casa del sottoufficiale dell'esercito Alberto Innocenzi (Alberto Sordi) e di tre suoi soldati in seguito all'armistizio dell'8 settembre 1943. L'imprevista condizione di militare sbandato è la premessa di un radicale cambiamento per Innocenzi, che si ritrova «improvvisamente costretto a pensare con la propria testa, quando invece il fascismo gli aveva insegnato, soprattutto, a obbedire senza porsi alcuna domanda».¹⁶⁸ Il viaggio che lo vede protagonista porta il personaggio a una piena consapevolezza di quel gesto eroico che si realizza solo nell'immagine finale, quando egli imbraccia la mitragliatrice a sostegno dei partigiani napoletani durante le tragiche «Quattro giornate» (28 settembre 1943).

L'azione finale di Sordi è motivata dalle circostanze che egli è stato costretto ad affrontare nel viaggio che ha intrapreso per tornare a casa: una volta raggiunta la destinazione (Littoria), l'incontro col padre è decisivo nel processo di acquisizione di consapevolezza e di abbandono definitivo di ogni legame col Regime. Il genitore, infatti, interpretato da Eduardo De Filippo, crede ancora nella possibilità che i fascisti ribaltino l'andamento del conflitto.

Ingenuo, toccante, Eduardo interpreta uno di quei personaggi che pur rimanendo sullo schermo solo per pochi minuti, vi lasciano una traccia indelebile. Lo volevo per il ruolo del padre di Sordi da quando avevo iniziato a pensare al film; Sordi ha una presenza così aggressiva sullo schermo che sembra impossibile immaginare che abbia un padre; avevo quindi bisogno di un attore dall'aspetto modesto e rassegnato, ma con una forza interiore che riuscisse a esprimere in poche battute il suo dramma di padre schiacciato dal destino.¹⁶⁹

Il padre di Alberto comunica il suo arrivo a un Maggiore del ricostituito esercito fascista, e questo scatena un litigio con il figlio, il quale gli rimprovera l'incapacità di comprendere che «tutto è finito». Con tale consapevolezza si mette in viaggio verso Napoli con l'ultimo dei suoi soldati,

¹⁶⁸ JEAN GILI, *Luigi Comencini*, Gremese, Roma 2003, p. 45.

¹⁶⁹ LUIGI COMENCINI, "Eduardo", in «Positif», n. 400, giugno 1994, p.16.

Ceccarelli, il più fragile della sua compagnia (Serge Reggiani), la cui drammatica morte suscita la reazione di Alberto, che imbraccia la mitragliatrice dei partigiani napoletani.

In questo passaggio dalla guerra subita alla guerra popolare¹⁷⁰ pesano le ragioni di un essere umano che da individuo del fascismo partecipa alla lotta collettiva del popolo italiano: l'azione resistenziale permette al protagonista di riannodare i fili con una collettività che, da solerte ufficiale fascista, aveva sempre ignorato. Proprio come ne *La grande guerra*, il momento eroico è consentito solo nel finale, e predilige una messa in scena asciutta e scevra di retorica. Il contesto storico delle Quattro giornate è alluso e solo nell'ultima immagine dichiaratamente esplicitato dalla didascalia (Napoli 28 settembre 1943). Dopo la morte di Ceccarelli, Sordi quasi non proferisce parola. Poco più in là, tra le macerie, scorge dei civili napoletani in difficoltà con l'assemblaggio di una mitragliatrice, e si unisce a loro istintivamente. Anche qui, come nel film di Monicelli, il gesto eroico è connotato da una forte componente emotiva ed è privo di qualsiasi altra rivendicazione valoriale: Innocenzi non imbraccia l'artiglieria in difesa della patria o dell'onore militare italiano, ma per rivalersi della morte dell'amico. In questo passaggio l'individualismo cede e il personaggio scopre l'Altro, si fa comunità e partecipa di slancio all'azione collettiva dei moti resistenziali. Innocenzi, infatti, non si fa problemi a prendere ordini da uno sconosciuto che gli indica dove sparare. Si limita a guardarlo e, dopo una pausa, risponde «Signorsì». Il recupero del linguaggio militare chiude idealmente un cerchio che da ufficiale fascista lo ha portato a essere soldato del popolo senza divisa. La pausa prima dell'ultima battuta certifica come questo processo di maturazione avvenga in piena consapevolezza.

Nel percorso che lo conduce a Napoli, «l'ufficiale scopre gli altri e sé stesso, prende coscienza delle sue responsabilità politiche - consueta tematica del viaggio nello spazio che diventa itinerario interiore - e passa a una partecipazione attiva: quando scoppia l'insurrezione di Napoli, ruba una

¹⁷⁰ Sono le parole dello stesso regista in JEAN GILI, *Le cinéma italien*, U.G.E., Parigi 1978, p.40.

mitragliatrice e, da spettatore sopraffatto dagli eventi, diventa attore di una guerra di liberazione».¹⁷¹

Negli occhi sgranati dell'attore, dell'uomo plasmato dal Regime per rimanere nella sua conchiglia e per essere un individuo mediocre, preoccupato solo di “salvare la pelle”, passano gli slanci, le esitazioni, gli stupori e, infine, le coraggiose reazioni che lo portano ad agire. nella capacità di esprimere una presa di coscienza che è reazione affettiva prima di essere processo intellettuale, Sordi-Innocenzi raggiunge alla fine la dimensione di un archetipo.¹⁷²



Figura 3

In questa azione di resistenza dà manforte a cittadini sconosciuti, quando invece si è visto come egli sia pronto, di fronte all'opportunità, anche a tradire e abbandonare i suoi compagni di sventura, come accade quando incontra la giovane

avvenente Caterina (Didi Perego), che lo seduce e lo convince ad andare con lei a Roma, dove deve consegnare un autocarro carico di farina. Il cedimento di Innocenzi è comprensibile se non altro per la duplice natura della tentazione, che è sia sessuale sia alimentare. Comencini allude all'amplesso in maniera ludica: in campo lungo (Fig. 3) si vede la donna tenere Innocenzi e fargli un complimento giocoso, quasi infantile: (“Ma che bel nasino che hai!”). Caterina si lascia cadere su un cumulo di paglia, tirando a sé Alberto che goffamente rovina su di lei, causando la fuga di tre galline dal pagliaio. Subito dopo, la cinepresa di Comencini stacca e riprende i due nel cabinato dell'autocarro: Alberto guida e mangia un panino imboccato da lei (Fig. 4). Alla base del comportamento del personaggio vi è, quindi, non solo un istinto sessuale (mascherato dalla messa

¹⁷¹ JEAN GILI, *Luigi Comencini*, Gremese, Roma 2003, p. 45

¹⁷² Ivi, p. 46.

in scena ludica e ironica), ma anche alimentare, e la sequenza appena descritta dimostra come le cose siano strettamente connesse.

Il cibo, infatti, è spesso presente nel film e in momenti cruciali. Trattandosi di una pellicola sulla sopravvivenza in un contesto pericoloso e povero di risorse, infatti, fronteggiare la fame diventa una questione di vita o di morte. Il cibo, pertanto, ritorna molto spesso a segnare e guidare le vicende



Figura 4

dei personaggi nonché a restituire il clima prevalente nella nazione, come nella scena in cui l'autocarro carico di farina va in panne e viene assaltato dagli abitanti di un paese ridotto in macerie. La scena ricostruisce la gravità del periodo storico, in cui la scarsità delle risorse conduce ognuno a provvedere per sé, in barba al senso di comunità anche nei confronti dei più piccoli, come nel dettaglio del bambino a cui rubano la farina.

Un altro furto di cibo segna un momento rilevante della vicenda quando si assiste a una curiosa operazione di democrazia nella scena in cui il sergente Fornaciari (Martin Balsam) e il soldato Codegato (Nino Castelnuovo) trafugano un pacco carico di vivande al povero Ceccarelli che dorme. Sordi, resosi conto all'ultimo minuto del furto avvenuto alle sue spalle, intercetta i due e, dopo una ranzina di facciata, propone di decidere ai voti se mangiare o no il contenuto del pacco. Fornaciari e Codegato si pronunciano per primi, esprimendosi favorevolmente. A questo punto Innocenzi vota contro, ma solo per mantenere un atteggiamento superiore, che meglio si confà a un ufficiale. Ovviamente, siccome si trova in minoranza, accetta l'esito della votazione e va con gli altri a mangiarsi il contenuto del pacco nel gabinetto. Questo episodio pare decisamente curioso, soprattutto se si pensa che ad amministrare la votazione sia Innocenzi, un uomo aderente al fascismo e sicuramente poco avvezzo alle logiche della maggioranza e della minoranza.

Quest'esercizio di democrazia avviene in un assetto carnevalesco, degradando l'operazione nella sfera materiale e corporea, un ambito in cui non esistono più gerarchie e la posta in palio viene spartita equamente, senza tener conto dei gradi. Sordi adotta il metodo della ripartizione democratica perché da questa può trarre vantaggio, e cioè poter mangiare almeno una parte del cibo, senza per questo passare come colui che direttamente ha imbrogliato Ceccarelli. Si limita a proporre una soluzione, che viene accolta dalla maggioranza: in questo gesto, che avviene da parte di un fascista, c'è già ironicamente l'ipocrisia della politica che verrà, che sfrutta il meccanismo della democrazia e della forza della maggioranza a vantaggio proprio.

Successivamente, gli sbandati si ritrovano nella masseria di Fornaciari, dove si nasconde un americano (Alex Nicol). Lo straniero è trattato come un ospite a cui si riservano comodità e onori: al momento della cena, infatti, si siede a capotavola, conservando un'aria sdegnosa e superiore. La curiosità di Sordi per l'americano traspare dallo sguardo e pare poco consona a un uomo che, almeno all'inizio, si presenta come un ligio uomo del regime. La curiosità verso lo straniero traspare dal tentativo di imbastire una conversazione commentando il cibo con il suo inglese stentato: «Good italian food». I commensali riuniti attorno alla tavola sono tanti, sono donne, vecchi e bambini. Le modalità di consumo del pasto, quindi, sono profondamente famigliari e democratiche: mangiano tutti assieme la polenta, che non è stata servita nei piatti, ma è stata disposta omogeneamente sulla nuda tavola di legno. Ognuno ne ha assegnata una parte, e al primo che termina la propria, spetta l'unica salsiccia in dote alla povera masseria, come stabilito a inizio pasto. L'americano, però, in barba alle regole e allo spirito di condivisione, si dirige per primo sulla salsiccia. Sordi lo ferma bruscamente afferrandogli il braccio e rivolgendosi severo a lui: «Fairplay! Gentleman! You gentleman?». In lui è vivido lo sguardo furioso di un uomo che sta difendendo non tanto il suo cibo, ma il principio della condivisione a tavola, che crea una nuova comunità, anche tra nemici.

Tuttavia, poco dopo, l'americano e Sordi si intrattengono a parlare sotto la luna fuori dalla masseria. Lo sguardo di Sordi adesso è trasognato e parla dell'America con l'immagine delle dive di Hollywood negli occhi. Il confronto qui è umano e pacifico, nel classico cliché del film di guerra per cui si scopre che il nemico "è come noi". Tuttavia, sottilmente, Comenicini suggerisce che il confronto, per quanto carico di umanità, non sia ancora alla pari, dal momento che l'americano è seduto su una sedia e Sordi su una mezzasedia, per cui è costretto a guardare l'interlocutore dal basso verso l'alto, quasi anticipando il sogno americano che invade l'Italia negli anni successivi al conflitto.

Il sogno americano caratterizza uno dei personaggi più riusciti di Alberto Sordi: Nando Mericoni di *Un americano a Roma* (Steno, 1954). Il protagonista del film, un giovane romano che sogna di essere americano, vive dell'attrito culturale tra Italia e Stati Uniti. Ne consegue un dissidio molto più complesso e articolato, che lo vede sospeso tra ciò che è e ciò che vorrebbe apparire, tra realtà e mito, tra domestico ed esotico, tra adulto e bambino. Per poter meglio comprendere il conflitto tra la maschera di Nando "l'americano" e il mondo, e la funzione del cibo in tale problematica relazione, è necessario fare una breve premessa sul prologo del film.



Figura 5

Infatti, la mitografia americana di cui Nando è intriso viene presentata come infantile fin dal prologo, nel quale una voce narrante sottolinea ironicamente i progressi avvenuti in Italia in seguito all'ingresso della cultura americana, veicolata principalmente attraverso il cinema e il fumetto (come nel caso di *Lone ranger* e *Roy Rogers*). Per il narratore sono in particolare i più giovani a risentire del fascino dell'America, e lo fa mostrando dei bambini che, mascherati da cowboy e da

indiani, si inseguono per gioco nel parco del Pincio (Fig. 5). Il gioco infastidisce un anziano seduto su una panchina, a rimarcare come la generazione precedente risulti immune a certi richiami culturali, e come questi siano visti come un disturbo. La “voglia d’America”, come la chiama il narratore, si manifesta in diverse forme, tra cui anche quella che viene chiamata “dieta gastronomica integrale”. Subito dopo la scena con i bambini, infatti, assistiamo a un siparietto tra una signora elegante e il cameriere di una trattoria: la donna rifiuta il menù e chiede che le vengano serviti «Due carote crude ben scondite, cereali di frumento ben tostato col miele, un asparago



Figura 6

intinto nella melassa, succo di pompelmo con pepe e sale», causando il disgusto del cameriere (Fig. 6). Si deduce che la signora (un po’ in carne) stia seguendo una dieta dimagrante e abbia attinto questo stravagante menù da un libro che porta con sé.

Il costume alimentare che viene deriso riguarda le nuove diete provenienti dalle pubblicazioni americane, che propongono un’alimentazione avanzata e moderna. Rispetto ai cibi italiani, un simile scarno regime nutritivo risponde meglio all’intenzione della donna di dimagrire.

Il fastidio per questa nuova moda alimentare è ribadito nella scena successiva, in cui vediamo una ragazza adolescente masticare al cinema delle croccanti “caramelle col buco”, generando il fastidio dell’uomo accanto a lei. La carrellata di importazioni americane si conclude con una donna che passeggia in strada. Le sue forme sinuose sono esaltate da un vestito stretto in vita, la cui esuberanza viene sbeffeggiata dalla voce narrante, che accosta ironicamente la donna a «una diva di Hollywood».

In questo prologo è singolare notare come l'atteggiamento del narratore sia beffardo e diffidente nei confronti di alcuni prodotti americani entrati nella quotidianità italiana, con particolare riferimento a consumi che vengono iconicamente assegnati a bambini e donne. Sono loro i succubi dell'influenza americana e che si fanno irretire dai prodotti di importazione e della mitografia hollywoodiana. Una simile premessa mette ancora più in ridicolo Nando Mericoni, un uomo che, come le donne e i bambini, finisce soggiogato da tale influsso. La posizione di Nando, pertanto, risulta eccentrica rispetto a quella degli altri uomini: è un adulto che vuole fare il ragazzino, è un uomo che si atteggia a "divo di Hollywood", inseguendo in particolare l'immagine di Fred Astaire e Gene Kelly.

È singolare notare come in questa ironica premessa non vengono considerati altri prodotti importati dagli Stati Uniti come automobili o sigarette, quanto piuttosto prodotti e consuetudini legati al mondo di donne e bambini. La tesi di partenza del film è che i consumi americani siano infantili, e la mitografia che importiamo attraverso i film (a cominciare dai divi del musical) risulti ridicola a contatto con la cultura nostrana. I consumi che più vengono derisi sono quelli legati alla sfera alimentare (caramelle) e alla cura del proprio aspetto fisico (la donna che passeggia col vestito "da diva"). In particolare, l'episodio della signora in trattoria è emblematico di entrambi questi aspetti, poiché la donna propone un modello di alimentazione alternativo al nostrano e rivela una certa attenzione per il suo corpo. La derisione qui avviene sotto questo doppio registro, poiché il modello alimentare sottintende un modello estetico (la donna mangia così perché vuole dimagrire). Tale modello alimentare appare lontano dal nostro gusto: cibi così elaborati (che hanno per di più la pretesa di essere più salutari) sono in contrapposizione con il nostro regime nutrizionale, fatto di cibi riconoscibili (e di sostanza).

Insomma, la moda americana, per essere derisa, ci viene presentata attraverso la sfera dell'alimentazione e dell'aspetto fisico. Non è un caso, allora, che Nando ci venga introdotto attraverso delle fotografie che lo ritraggono come lui vorrebbe apparire, e cioè come giocatore di

baseball, come cowboy e come culturista. Vorrebbe avere il “fusto” americano (come sottolinea ironicamente la voce narrante, che rimarca la passione di Nando per film e fumetti statunitensi), ma purtroppo è romano, e il suo corpo lo tradisce: la maschera americana crolla davanti ai maccheroni e il suo “fusto” viene ingaggiato come modello di antico romano da una pittrice americana.

Quando Nando appare sullo schermo, si trova al cinema, rapito dalla visione di un duello western. Mastica anche lui snack importati, come la ragazzina del prologo. Sono molti gli elementi che suggeriscono la sua infantilità: il modo in cui è seduto sulla poltrona del cinema, lo sguardo, e il bisticcio con un bambino nella fila dietro di lui lo concludono. Quando però il pubblico esce dalla sala, per tutti c'è il ritorno alla realtà, tranne che per lui, che si porta dietro quell'immaginario per le strade notturne di Roma, reiterando il linguaggio da duro e la postura degli attori americani.

Tuttavia, una volta tornato a casa, il cibo smonta l'americanità posticcia e vanitosa di Nando e fa emergere il borgataro romano. La celebre scena del *maccarone* è una sfida a cui Nando risponde («*Maccarone*, mi hai provocato, e io ti distruggo, adesso. Io me te magno!») riprendendo quel linguaggio “da duro” dei film americani (chiama la pasta «intrepido», «verme»). Il Nando americano non vorrebbe cedere alla tentazione della cucina nostrana, ma dal momento che è stato “provocato”, il suo atteggiamento da duro gli impone di rispondere alla provocazione. «*Maccarone*» è la parola generica con cui gli americani si riferiscono alla pasta, e lui la pronuncia con il tipico accento posticcio dei parlanti d'oltreoceano, salvo poi, in un climax discendente, chiudere il periodo con un romanissimo «Me te magno!». A quel punto la maschera è calata, e la pasta può essere addentata avidamente.

Il cibo americano, invece, si risemantizza e acquisisce una nuova funzione: il latte viene assegnato al gatto, lo yogurt al topo, la mostarda per ammazzare le cimici. Gli alimenti passano dal consumo umano a quello animale, con particolare riferimento a quegli esseri che si nutrono di scarti e che sono in stretta correlazione con la terra (come il topo e la cimice). Tale spostamento verso il basso è reso ancora più esplicito dal fatto che Nando poggia effettivamente a terra questi prodotti.

Pertanto, mentre i maccheroni fungono da rispecchiamento per svelare la natura verace e autentica del personaggio, il modello alimentare americano subisce un abbassamento in senso bachtiniano che ridimensiona e direziona il cibo verso la sfera bassa-animale. Nando non riesce a bere il latte durante il pasto, come secondo lui fanno gli americani, e per questo lo consegna al gatto e rimedia con una corposa sorsata di vino direttamente dal fiasco. Si torna quindi a fare un uso del latte più congeniale a quello italiano, mentre mostarda e yogurt, percepiti come distanti dal gusto nostrano e “letali” per le nostre papille gustative, vengono trattati alla stregua di pesticidi e distribuiti a topi e cimici. La retorica americana applicata al cibo non regge nemmeno con le bibite: in camera sua Nando espone con orgoglio alla madre il tipico dispenser d'acqua presente in tanti uffici e luoghi pubblici statunitensi, e che lui chiama romanamente “buccione americano”. L’acqua, per essere buona, deve essere americana, salvo poi fare un sorso di quell'acqua e sputarla repentinamente con un romanissimo “Ammazza oh che zozzeria!”.

Attraverso la pancia di Nando scopriamo la sua vera anima, ovvero quella di un verace ragazzo romano. Tale disvelamento non può che avvenire di notte e in solitudine, quando non si trova al cospetto dello sguardo altrui, se non a quello dello spettatore. Davanti al maccherone il gioco infantile di Nando non può più reggere, e lui non può che rispondere a quelli che sono i suoi veri appetiti. Questo cedimento, tuttavia, non serve a smascherare il difetto, quanto a mostrare quella che Henri Bergson avrebbe definito la «rigidità comica» della maschera di Nando. La sospensione del gioco infantile riconduce il personaggio a una dimensione più autentica e adulta, nella quale è concesso bere vino in luogo del latte.

Non possono che tornare alla mente le celebri parole scritte da Roland Barthes nel 1957 sulla conflittualità simbolica tra latte e vino (denunciando, tra l’altro, la curiosa moda del bere latte importata dai film americani).

Il latte si contrappone [al vino] per tutta la sua densità molecolare, per la natura cremosa, e dunque sopitiva, della sua superficie; il vino è mutilante, chirurgico, trasmuta e partorisce; il latte è cosmetico, connette, ricopre, restaura. Di più, la sua purezza, associata all'innocenza infantile, è un pegno di forza, di una forza non revulsiva o congestiva, bensì calma, bianca, lucida, in tutto uguale al reale. Alcuni film americani, in cui l'eroe, duro e puro, non arretrava davanti a un bicchiere di latte prima di estrarre la colt giustiziera, hanno preparato la formazione di questo nuovo mito parsifalico: ancora oggi, a Parigi, in ambienti di duri o di guappi si beve qualche volta uno strano latte-granatina, importato dall'America. Il latte resta però una sostanza esotica; nazionale è il vino.¹⁷³

In conclusione, nella dimensione alimentare, Nando può trovare un contatto più diretto con le persone che gli sono intorno e con il pubblico. Gli spettatori, infatti, riconoscono in quel piatto lasciato sul tavolo una consuetudine domestica diffusa anche fuori dallo schermo. Come ha scritto Viviana Lapertosa, «Sordi in quel momento non è più Nando; è l'italiano che ha ritrovato [e] si crogiola nel suo cibo, che instaura con esso un rapporto simbiotico, che si identifica in quello che mangia».¹⁷⁴

L'abbassamento mostra come la maschera da americano si poggi su fondamenta fragili, che questa sovrastruttura culturale non regge. La maschera di Nando non cede mai, nemmeno di fronte ai nazisti nel campo di prigionia, ma davanti a un piatto di maccheroni crolla la finzione posticcia con cui egli ingaggia il suo conflitto col mondo.

3.2 *La svolta degli anni Sessanta*

L'ingresso negli anni Sessanta segna un passaggio culturale che ha eco anche nel cinema. Gli anni del boom producono un benessere che adesso si misura nella natura alimentare, arrecandole nuovo senso. È un cinema che non impiega più il cibo come mezzo di riconoscimento o di ricongiungimento pacifico con la propria natura, ma lo rende segno di altri processi che ne fanno

¹⁷³ ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, p. 69.

¹⁷⁴ LAPERTOSA, cit., p. 80.

metafora delle mutate condizioni socioeconomiche del Paese, facendo spazio a nuovi desideri e disegnando nuove gerarchie. Un'analisi degli aspetti alimentari e materiali permette di focalizzare meglio la condizione degli anteroi di questo cinema, poiché tali elementi definiscono ambizioni personali e rapporti di forza tra personaggi.

Un film senz'altro importante e che determina un cambio di segno nella sfera alimentare è *Il sorpasso* di Dino Risi (1962), opera dal finale tragico che avverte circa il pericolo dei nuovi eccessi della società del boom. L'opera segue Roberto (Jean-Louis Trintignant) e Bruno Cortona (Vittorio Gassman) in un viaggio improvvisato il giorno di Ferragosto attraverso la litoranea tirrenica tra Roma e Livorno. Il loro peregrinare attraversa un Paese intento a mangiare in piccole trattorie urbane, di campagna e di mare. Infatti, almeno nella prima metà del film, la meta è di volta in volta rimodulata da Bruno, che propone di fermarsi a mangiare in posti sempre più lontani da Roma. L'avventura lungo le strade desolate di Ferragosto è una fuga dalle responsabilità della vita e da un vuoto esistenziale nascosto dietro i volti dei due protagonisti. Il viaggio li porta ad allontanarsi sempre di più da Roma, con la scusa di cercare un nuovo ristorante o di inseguire delle turiste. La loro fuga, almeno superficialmente, è volta all'inseguimento del desiderio, sessuale ma anche alimentare, che però sparisce del tutto quando interferisce con quello sessuale. Questo avviene quando Roberto, illuso da Bruno che una ragazza tedesca lo avesse guardato dalla macchina che li ha sorpassati, improvvisamente sostiene di non avere più fame e invita l'amico a non fermarsi nel ristorante appena raggiunto. Tale aspetto emerge in maniera ancora più chiara nella scena della trattoria di mare a Civitavecchia. Qui i due mangiano una zuppa di pesce, descritta da Bruno come formidabile, mentre Roberto rivela la sua pena sentimentale per Valeria. A tavola, pertanto, Roberto riesce per la prima volta ad aprirsi, a confessare esplicitamente le sue insicurezze relazionali, guadagnandosi una lezione di leggerezza (carica in realtà di sani consigli) da parte di Bruno. Il cibo che consumano, per quanto importante, risulta tuttavia secondario, dal momento che lo sguardo di Bruno (e della cinepresa di Risi) è rapito dalla bella cameriera che li sta servendo. Successivamente,

Bruno sostiene che Roberto si è guadagnato la simpatia della ragazza, dal momento che ha riservato a lui i gamberi più grossi. Il cibo, pertanto, viene qui impiegato per riferirsi direttamente al desiderio sessuale.

Se nell'Italia degli anni Cinquanta era ancora possibile ritrovarsi e ricongiungersi pacificamente nei piaceri del cibo, e il desiderio alimentare risultava ancora separato da quello sessuale,¹⁷⁵ nell'Italia degli anni Sessanta il desiderio per il cibo inizia a essere scalzato da quello erotico. Questo non significa che nel cinema di questi anni manchino scene di grandi mangiate poiché, in realtà, per i personaggi della commedia il desiderio alimentare c'è ancora, ma viene messo in secondo piano o diventa allusivo del desiderio sessuale. D'altronde la fame di vita di Bruno Cortona può leggersi anche nella sua gestualità a tavola, dal modo in cui addenta il pesce a Civitavecchia e da come inghiotte vorace un creme-caramel nel night-club *Il cormorano* (il cui nome allude alla rapacità del personaggio stesso).¹⁷⁶

È questo anche il caso di *Ro.Go.Pa.G.*, in cui il desiderio alimentare non è più possibile, non può espletarsi liberamente, ma è imprigionato dai due menù dell'autogrill. Il cibo in questo film svolge la sua funzione di rispecchiamento poiché l'uomo del consumismo è il pollo d'allevamento, dal momento che con esso condivide la condizione di costrizione e l'illusoria libertà di scelta. Il rispecchiamento in questo caso è diverso dai casi precedentemente illustrati, poiché non è né un riappacificarsi con sé stessi (*Un americano a Roma*), né la consolazione per aver accettato la propria vera condizione (*I soliti ignoti*), ma esprime il condizionamento della società dei consumi che fa perdere la naturalità del desiderio e ne ostacola la libera espressione dietro un'apparente libertà di scelta. I piatti industriali dell'autogrill fanno perdere al cibo qualsiasi legame con la nostra tradizione alimentare, contribuendo allo spaesamento dell'italiano del boom. D'altronde, come

¹⁷⁵ Tale divisione può essere sintetizzata dalle parole che pronuncia Ferribotte nel finale de *I soliti ignoti*, in uno di quei detti popolari tanto amati da Monicelli: «Femmina piccante, pigliala per amante. Femmina cuciniera, pigliala per mugliera».

¹⁷⁶ ORESTE DE FORNARI (a cura di), *Il sorpasso: 1962-1992. I filobus sono pieni di gente onesta*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, p. 28. L'affinità con il mondo animale è solo uno degli aspetti in comune tra questo personaggio e l'archetipo del trickster, come si vedrà meglio più avanti.

scrive Comand, l'autogrill stesso è «territorio eletto della modernità massiva che è abbandona la stabilità dei propri riferimenti tradizionali, imbocca la strada dinamica e vacillante della contemporaneità. L'autogrill - «non-luogo» per eccellenza, è il luogo comune per antonomasia - per la metafora toponomastica più eclatante dell'identità fantasmatica, collettiva e materialistica nella civiltà del boom».¹⁷⁷

Inoltre, mentre nella commedia all'italiana degli anni Cinquanta vediamo per lo più piatti poveri e della tradizione popolare, gli anni Sessanta abbondano di «alimenti status-symbol [quali] lasagne, bistecche, patate, aragosta, frutta, gelato».¹⁷⁸ L'Italia è un Paese che non ha più fame, e converte il cibo in altro, trasformandolo in simbolo di un acquisito status sociale e significativo di altre forme di desiderio, a cominciare da quella sessuale.

Nel cinema degli anni Sessanta il momento del pasto può diventare anche segno dell'ascesa sociale, poiché i pasti condivisi, soprattutto se con estranei e in luoghi pubblici, scrivono le gerarchie del gruppo. È il caso del *Boom*, che presenta due scene altamente significative per il riposizionamento del protagonista Giovanni Alberti (Alberto Sordi) rispetto al gruppo di cui fa parte. La prima scena è ambientata in una trattoria popolare affollata, con camerieri dalle giacche bianche e complessino che suona musiche tradizionali napoletane. Alberti è a cena con i suoi amici, benestanti imprenditori dalle cui finanze dipendono le sue attività imprenditoriali. È seduto in un angolo remoto del lungo tavolo, e nemmeno quando racconta una barzelletta i invitati gli prestano attenzione. Infatti, come sapientemente mostra De Sica, sotto al tavolo molti di loro fanno “piedino” alle mogli altrui, e similmente fanno le donne. Riprendere ciò che avviene sotto al tavolo, mentre Alberti parla, permette a De Sica di comunicarci non solo la scarsa considerazione che i membri del gruppo provano nei suoi confronti, ma anche l'ipocrisia di questi soggetti.

¹⁷⁷ COMAND, cit., p. 15.

¹⁷⁸ LAPERTOSA, cit., p. 123.



Figura 7



Figura 8

La seconda scena è ambientata sul terrazzo di casa Alberti. Il padrone vuole festeggiare l'affare appena concluso con Bausetti offrendo agli amici una cena in piedi ricca di ogni prelibatezza: aragoste e caviale (Fig. 7) divengono segno evidente delle mutate condizioni economiche. A servire gli invitati ci sono camerieri in giacca scura, e l'intrattenimento musicale è offerto da un gruppo che fa sfoggio delle proprie chitarre elettriche (Fig. 8) e suona brani moderni (come *Wheels* di Billy Vaughn, che fa da leitmotiv del film). Pertanto, in questa scena sia il cibo sia tutti gli elementi di contorno alla cena divengono veri e propri status-symbol da esibire per rivalersi sugli altri.

La trattoria, come abbiamo visto nel primo dei due segmenti analizzati, è senz'altro il luogo che rende possibile collocare un gruppo sociale nel proprio contesto. Gli opulenti imprenditori del *Boom* incontrano il ricchissimo commendator Bausetti, in un locale dall'aria popolare e all'apparenza non consono al loro status sociale. Il ristorante, d'altro canto, nel cinema italiano del dopoguerra diventa il luogo di incontri che cambiano la vita, come già accennato in *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) e in maniera più coerente con il nostro discorso in *Divorzio all'italiana*: in una trattoria di Catania, infatti, il protagonista Ferdinando "Fefè" Cefalù (Marcello Mastroianni) incontra quello che sarà il suo avvocato difensore al processo per l'uccisione della moglie Rosalia (Daniela Rocca) (Fig. 9). Più

avanti, una volta messo in moto il piano per indurre la moglie al tradimento, Fefè si trova a cena a casa con Rosalia e le porge una testa di pesce (Fig. 10). La donna rifiuta di mangiarla, adducendo una scusa. Questo gesto sorprende il marito, il quale capisce che qualcosa è cambiato nell'animo della consorte. Pertanto, il tradimento viene preconizzato da questa improvvisa inappetenza verso un alimento di cui era ghiotta. La scelta di incentrare questa scena su una testa di pesce non è casuale, poiché trattandosi di una frattaglia poco appetitosa, si deduce che chi ne è goloso sia contraddistinto anche da altri appetiti: Rosalia, infatti, è costantemente affamata d'amore. Fefè



Figura 7



Figura 8

non riesce a sopportarla proprio per questo motivo, oltre che per i suoi discorsi fatui, incentrati spesso sul cibo, oppure, all'opposto, su questioni astratte e vane. Quando si trovano a letto, è preoccupata che l'insonnia del marito sia causata da qualcosa che ha mangiato, ed insiste sulla pesantezza dei peperoni preparati dalla suocera, oppure gli elenca le modalità con cui le piace mangiare la frutta. Nel letto, quando si stringe a lui e con aria sognante chiede «Fefé, secondo te, perché viviamo? Per amare!», risulta noiosa e seccante perché il suo discorso verte spesso su cibo e/o amore: indirizzare gli argomenti di conversazione verso la materialità spicciola del cibo o argomenti immateriali e inconsistenti significa connotare il personaggio di una pochezza di ingegno che rende il suo discorso inutile, e quindi tedioso e fastidioso.

Nella commedia all'italiana degli anni Sessanta, dunque, il desiderio alimentare viene messo da parte, lasciando spazio ad altri desideri, in primis quello sessuale. Per comprendere meglio le dinamiche che intercorrono tra queste due forze motrici dell'azione, è interessante fare un confronto con le consuetudini del comico. È stato notato, infatti, come nel genere comico «la rappresentazione del cibo sia spesso finalizzata a trasmettere il valore del mantenimento dello *status quo*: il cibo suscita desiderio, il desiderio conduce al disordine sociale, il quale prevede, in quasi tutti i casi, una punizione per chi l'ha provocato»¹⁷⁹. Questo è quanto mai vero, se si pensa alle peripezie di Pulcinella (al termine delle quali viene puntualmente bastonato), ma anche a Charlot che in *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) decide di farsi arrestare andando deliberatamente a mangiare in una tavola calda senza denaro. Nelle commedie all'italiana, in particolare a quelle degli anni Sessanta, è il desiderio sessuale che porta i protagonisti a stravolgere lo status quo e compiere delle azioni per le quali, nel finale, finiscono beffati (*Divorzio all'italiana*), umiliati (*La voglia matta*, Luciano Salce, 1962; *Il tigre*, Dino Risi, 1967; *Il divorzio*, Romolo Guerrieri, 1970;) o addirittura uccisi (*Il sorpasso*). Il cibo non sparisce da questo panorama, ma diventa espressione di uno status quo a cui non poter opporsi (*Ro.Go.Pa.G.*).

Il regista che più di tutti ha utilizzato il cibo per farne la metafora di un Paese bloccato è stato Ettore Scola come testimoniato da *C'eravamo tanto amati* (1974), un film in cui la descrizione del secondo dopoguerra italiano si compie anche attraverso il costume alimentare. Si pensa soprattutto al *Re della Mezza*, la trattoria frequentata dai protagonisti nei primi anni del dopoguerra nella quale era possibile mangiare a mezza porzione (Fig. 11). Il clima allegro che si respira all'interno del locale rispecchia l'atmosfera entusiasta e carica di speranze che permeava il Paese nell'immediato dopoguerra. L'umanità variegata che lo affolla rappresenta la metafora di una nazione che si ritrova

¹⁷⁹ CUSANO, cit., p. 121.

come comunità pur nella scarsità di risorse, e nonostante le grandi differenze sociali, culturali e politiche.



Figura 11

Di senso decisamente opposto è la cena nella sequenza finale del film.

Sono passati venticinque anni e il locale

è vuoto ed è rimasto uguale a com'era

nel dopoguerra. Qui Gianni (Vittorio

Gassman), Antonio (Nino Manfredi) e

Vincenzo (Stefano Satta-Flores) si

ritrovano a fare i conti con le proprie

esistenze, fino a che Gianni, fissando

impietrito la forchetta con il picchiapò,

annuncia sconcolato: «Certo che la

nostra generazione ha fatto veramente



Figura 12

schifo!» (Fig. 12). Non è casuale che questa amara consapevolezza emerga a tavola, mangiando un

piatto popolare che ha segnato gli anni giovanili dei tre personaggi. Quel cibo e quel ristorante che

non si è rinnovato nel tempo ci raccontano di un Paese che, nonostante i buoni propositi, non è

riuscito a cambiare e ha disatteso i sogni di una generazione: al contrario, è stato lasciato in mano a

imprenditori ignoranti e arroganti come Romolo Catenacci (Aldo Fabrizi), la cui mostruosità si

rispecchia nella poderosa porchetta di maiale che viene fatta calare dalla gru in diverse occasioni

festive. Per la stessa ragione, le figure alto-borghesi e di sinistra del finale de *La terrazza* (1980), di

fronte a tale sfacelo personale e collettivo, non possono che consolarsi mangiando piatti popolari

(pasta e fagioli) e abbandonandosi alla nostalgia (cantando vecchie canzonette).

Gli anni Settanta, infatti, sono stati tempi molto duri e segnati da profondi conflitti sociali e politici. In quel periodo anche la funzione del cibo nella commedia cambia e diviene uno strumento per esprimere la violenza di certe classi popolari, la loro ruvida brutalità e volgarità. Oppure, nel caso di commedie di ambientazione borghese, serve per mettere alla berlina l'inconsistenza culturale della classe benestante.

Fin dalla nascita del genere, [la commedia all'italiana] ha considerato il cibo come fenomeno di costume e lo ha proposto, insieme agli altri elementi «indicativi» come case, automobili, abitudini, linguaggi. Si è servita di tutti gli aspetti della vita quotidiana per caratterizzare meglio personaggi e ambienti, per mostrare, dell'Italia, le varie stagioni che ha attraversato, restituendone spaccati caratteristici e puntuali. In questo periodo, però - gli anni '70 contraddistinti da crisi politica, ideologica, sociale e da espressioni violente su tutti i fronti -, l'impatto col cibo è molto più forte, più acceso.¹⁸⁰

Ad esempio, la famiglia di *Brutti, sporchi e cattivi* (1976) restituisce in forma grottesca la condizione di chi è stato escluso dalle promesse di benessere economico e si ritrova incattivito dall'emarginazione. Tale cattiveria è espressa anche attraverso l'alimentazione: il piatto di pasta avvelenato preparato per uccidere il perfido capofamiglia Giacinto (Nino Manfredi) ha un aspetto grossolano e poco gradevole, oltre a essere servito in una quantità eccessiva (Fig. 13). Se si pensa ai maccheroni di *Un americano a Roma*, si può affermare come il cibo, e la pasta in particolare, abbiano totalmente invertito il segno valoriale, passando da positivo e benefico a negativo



Figura 9

venefico. Come ha scritto Viviana Lapertosa: «Questi sapori consistenti, questi effluvi ammorbanti, sono l'emblema dell'Italia del tempo, o più precisamente, di quella parte dell'Italia che fatica a

¹⁸⁰ LAPERTOSA, cit. p. 161.

sopravvivere, che non ha tratto vantaggi dal boom economico, ma che, al contrario, ne è stata vittima ed è, ancora, più affamata, “brutta e cattiva” di prima». ¹⁸¹

Il cibo e il ristorante sono, dunque, due aspetti rilevanti per comprendere le contraddizioni del tempo, e uno degli episodi del film *I nuovi mostri* (1977) risulta molto indicativo in tal senso. In *Hostaria!*, Gassman e Tognazzi interpretano rispettivamente un cameriere e un cuoco attempati e dall'aspetto alquanto grottesco. L'episodio, ambientato tutto in un ristorante popolare, è incentrato sul registro della mostruosità. Infatti, alle sembianze dei due protagonisti, fanno da contraltare quelle parimenti grottesche dei clienti intellettuali che si recano lì a mangiare per scoprire sapori antichi e perduti. Come scrive Bispuri, «la mostruosità dell'episodio, come sempre, non è mai a senso unico (in questo caso l'evidente comportamento dei due protagonisti), ma investe anche il gruppo dei clienti snob che vanno in quel ristorante alla ricerca di “cibi genuini” e degli “antichi sapori che sembrano dimenticati”». ¹⁸² Anche la gag comica al centro dell'episodio risulta esagerata ed eccessiva: i due protagonisti, infatti, iniziano a tirarsi addosso il cibo e a utilizzarlo a scopi offensivi. Questo elemento richiama la risignificazione del cibo stesso tipica del carnevalesco, dal momento che una collana di salsicce viene utilizzata per strangolare Tognazzi, il vino viene impiegato per lavarsi il viso, e la trippa diventa un asciugamano. Il cibo acquisisce quindi una nuova funzione e assolve a nuovi scopi, legati al basso e al corporeo. Oltre a ciò, la forza della spassosa scena risiede anche nell'esplicito richiamo alle comiche mute, poiché si tratta di una gag a “palla di neve” ¹⁸³ tipica di quella comicità ed è accompagnata da una musica allegra di solo pianoforte.

Scola utilizza il ristorante per restituire una metafora del Paese, in cui i veri mostri non hanno classi e possono appartenere benissimo tanto al ceto più popolare quanto a quello più colto e

¹⁸¹ Ivi.

¹⁸² ENNIO BISPURI, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 2006, p. 243.

¹⁸³ «Come dice il nome, si tratta di un evento dapprima trascurabile che via via si ingigantisce fino a provocare conseguenze disastrose. Il punto di partenza è sempre un'inezia che in seguito diventa sempre più rilevante come, appunto, fa la palla di neve che rotolando diventa sempre più grande generando una valanga». ANGELO MOSCARIELLO, *Gag. Guida alla comicità slapstick da Stanlio e Ollio ad Aldo, Giovanni e Giacomo*, Dino Audino Editore, Roma 2010, p. 54.

borghese. Di sicuro però l'episodio suggerisce almeno una differenza: i borghesi non riescono a riconoscere la vera natura di quel cibo che viene spacciato loro come autentico e genuino, e lo apprezzano come se si trattasse di un cibo di qualità. Per Scola, quindi, l'intelligenza non ha gli strumenti per cogliere la mostruosità che caratterizza la società contemporanea. Il piatto che mangiano è un "minestrone alla porcara", una zuppa che dal nome si presenta come tutt'altro che raffinata, ma che loro ritengono sia sublime. È una classe che non possiede gli strumenti del gusto, né la capacità intellettuale di cogliere le differenze tra l'essere e l'apparire, dal momento che credono che in cucina stiano facendo il battuto, quando in realtà i rumori che sentono sono dovuti alle botte che si danno i due protagonisti. Gli intellettuali riconoscono che quel cibo sia buono solo perché così gli viene detto da uno di loro (che tra l'altro allude addirittura a un possibile articolo al riguardo scritto da Indro Montanelli). Questa classe, non potendo riconoscere la mostruosità, ne diviene pertanto lo specchio, come conferma l'aspetto assai sgraziato che hanno. D'altro canto, invece, i due popolani, pur nella loro bruttezza estetica e nel linguaggio decisamente basso e popolare (Tognazzi non fa altro che ripetere «Va' a da' via 'l cul!»), sono capaci di preservare tenerezza e bontà di spirito. Nel finale, infatti, viene riportato l'ordine, i due litiganti fanno pace e Gassman dice: "Tu non mi vuoi più bene". Tognazzi gli risponde: "Me lo volessi tu il bene che ti voglio io!".

La forza della scena sta nello spostare sulla tonalità grottesca il gioco tipico delle comiche mute. All'ambiente della cucina fa da contrappunto la sala, nella quale si assumono i toni della satira di costume. Una rappresentazione così «concreta, quasi brutale [...] che possa svelare un'Italia popolare e ferocemente vera, fatta di uomini che mangiano, senza riserve, che sudano, si arrabbiano»¹⁸⁴ è senz'altro sintomatica del clima dei tempi, segnato da contrasti più forti e accesi.

Una volta entrato nell'ambiente della sala, il cibo si presta al gioco della satira di costume e svela le inconsistenze di una certa classe benestante, lontana dal gusto altolocato e più vicina a piatti di

¹⁸⁴ LAPERTOSA, cit. p. 160.

estrazione popolare. Come scrive Viviana Lapertosa, il cibo in questa fase della commedia all'italiana è indicativo di tre fenomeni:

l'attaccamento a ogni costo ad alimenti tipici e consolatori (l'immane, italianissime e popolari fettuccine in contrasto con cibi lontani per gusto e «status» sociale); il bisogno, opposto, di nuove abitudini, volutamente in antitesi col passato [e che sono] simbolo del progresso e di aspirazione alla ricchezza [...]; L'affermazione di un gusto alimentare che coincida con l'idea di modernità.¹⁸⁵

Il fatto che nella commedia all'italiana spesso personaggi borghesi o comunque di alta estrazione si ritrovino attorno a cibi semplici e di origine popolare (pasta e ceci, pasta e fagioli, zuppe) sta proprio a sottolineare come in Italia fosse mancato un adeguato avanzamento culturale. La borghesia era rimasta schiacciata da «un processo irrisolto di industrializzazione e urbanizzazione senza un'adeguata trasformazione culturale»¹⁸⁶. Pertanto quella che avrebbe dovuto essere la classe motrice e la guida del Paese, era in realtà rimasta ancorata a un gusto e a una cultura di stampo popolare. Con ciò non si vuole supporre che il cibo fosse connotato in senso popolare e spregiativo, ma soltanto ipotizzare come all'avanzamento industriale sociale del paese non corrispose necessariamente un progresso nella sua cultura materiale. Il cibo nella commedia all'italiana funge da mezzo per smascherare le forze motrici della società, per denunciare come tali forze fossero rimaste in realtà legate a una materialità che non aveva subito evoluzioni e che rimase fissa in sé stessa e arroccata nel gusto tradizionale.

Un altro episodio, sempre diretto da Scola, permette un'interessante riflessione sull'utilizzo dell'immaginario eroico italiano. In *L'uccellino della Val padana* Ugo Tognazzi è Adriano, il manager di una famosa cantante romagnola di nome Fiorella e interpretata da Orietta Berti. Nei suoi confronti Adriano è ossessivo fino al macabro, al punto che durante gli spettacoli si nasconde tra la

¹⁸⁵ Ivi, p. 162.

¹⁸⁶ DE GAETANO, cit., p. 31.

folla e cerca di alimentare il plauso del pubblico prodigandosi in apprezzamenti eccessivi e inappropriati (“Hai visto che roba! Le labbra e i pettorali, quando li tira fuori, il culo! Adesso non si vede, il culo, ma c'ha un culo! Che figa ragazzi, io me la chiaverei anche su un piede solo. Lei se la chiaverebbe?”). Purtroppo la donna perde improvvisamente la voce e, dopo aver provato vari rimedi, il manager decide di inscenare un “atto eroico” che in qualche modo giustifichi il calo della voce: l'uomo, «quando si rende conto che non c'è niente da fare, che la voce non torna, manomette un gradino della scala di legno per farla cadere e fa passare quell'incidente come un atto eroico della moglie, che si sarebbe buttata sotto una macchina per salvare un bambino».¹⁸⁷ In questo modo Fiorella si guadagna la copertina dei rotocalchi scandalistici e, pur continuando ad esibirsi senza voce e con una gamba ingessata, gode ancora del plauso del pubblico. Nella folla vediamo ancora una volta infiltrato Adriano, il quale sfoggia orgoglioso la copertina del rotocalco e riprende ad aizzare il pubblico con queste parole: “Fiorella per salvare un bambino si frattura le gambe. Capito? Sottotitolo: la cantante implora: niente pubblicità. Oh, oh, s'è buttata sotto una macchina per salvarlo. Dai, Fiorella! Hai salvato un bambino come Giuseppe Garibaldi! Sei l'eroica di Beethoven! Sei una gran figa, Fiorella!”. Il manager, quindi, tenta di salvare la carriera di Fiorella simulando un atto eroico.

L'eroismo e il coinvolgimento diretto dell'immagine di Garibaldi sono finalizzati a una truffa. L'azione eroica di Fiorella serve solo a nutrire la stampa scandalistica e a fornire un'adeguata spiegazione all'improvviso calo di voce della cantante. L'azione positiva, altruista ed edificante viene utilizzata ai fini di un'operazione di falsificazione e mascheramento, si presta allo show business e quindi ha finalità pubblicitarie e commerciali. La narrazione inventata da Adriano crea un'eroina solo per poter perpetrare il suo business. Sono oramai lontani i tempi in cui l'eroismo era ancora (anche se raramente) possibile: l'atto eroico sincero e veritiero della *Grande guerra* non è più immaginabile.

¹⁸⁷ Ivi, p. 241.

Scola offre ulteriori spunti interessanti per l'analisi qui condotta sul legame tra rappresentazione della classe borghese e cibo, in *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (Ettore Scola, 1968), ove sono presenti molte scene legate al mangiare. Nella ricerca di Oreste Sabatini, detto Titino (Nino Manfredi), dato per disperso in Angola, l'editore Fausto Di Salvio (Alberto Sordi) e il suo fido ragioniere Ubaldo Palmarini (Bernard Blier) si fermano a mangiare in momenti luoghi molto indicativi: durante una sosta di fronte a imponenti cascate, nel refettorio dei missionari, nella savana insieme ai mercenari belgi e nella capanna di Titino. Questi quattro momenti sono legati tra loro per molteplici aspetti: di fronte alle cascate sorge la polemica circa lo spessore degli spaghetti scelti dal ragioniere, che l'editore trova troppo doppi e quindi inadatti a essere cotti nell'acqua africana.

Il cibo italiano è protagonista anche nella scena della savana, dal momento che i nostri 'eroi' offrono degli spaghetti aglio e olio al capo mercenario Leopardo (José Maria Mendoza) e alla sua banda. Il Leopardo dimostra di apprezzare molto la cucina italiana, ed elenca (storpiandone i nomi) alcuni piatti popolari romani ("Bucatini all'amatriciana, fettuccine mantecate..."), guadagnandosi la simpatia di Di Salvio. Pertanto, la cucina fornisce qui un momento di distensione tra personaggi antagonisti, una pausa nella quale è possibile per entrambi abbassare la guardia e dismettere l'aspetto minaccioso. Il Leopardo, infatti, si lascia andare ad apprezzamenti sull'Italia, mentre Di Salvio, purtroppo, commette un'ingenuità e aziona per sbaglio il registratore che rivela al capo mercenario che Titino è vivo.

Al contrario, nella seconda e nella quarta scena, ovvero nella missione e nella capanna di Titino, il pasto non è preparato dagli stessi protagonisti, ma gli viene offerto dai locali. Nel refettorio dei padri missionari una cameriera di bella presenza porge a Sordi un piatto di carne bianca di aspetto non riconoscibile. Quando gli viene spiegato che si tratta di carne di ippopotamo, Sordi la rigira prontamente al ragioniere, e ripiega su un più semplice (e riconoscibile) prosciutto e melone. Nella capanna di Titino si ripresenta la stessa gag, in cui Sordi si rifiuta di mangiare una carne

proveniente da un animale non ben specificato e di bere latte di scimmia. Solo in apparenza una semplice trovata comica, la gag in realtà rivela un aspetto cruciale del carattere del personaggio: l'avventura che ha vissuto in Africa lo ha cambiato, ma c'è comunque un elemento della sua psiche che resiste a questo mutamento. Di Salvio è commosso dall'esperienza africana, al punto da venire alle mani con un cacciatore portoghese che ha un atteggiamento crudele e colonialista con i locali. Tuttavia, l'evoluzione del personaggio non è completa ed è presente ancora un aspetto del suo carattere che rimane intoccato e che Scola ci mostra tramite il suo rapporto col cibo. Di Salvio è ammaliato dall'Africa, ma in fondo rimane ancora un italiano. A differenza di Titino, non mangia quel cibo, e non è pronto a fare il salto definitivo verso l'Africa, come viene ribadito dal finale, in cui Titino salta giù dal battello che lo porta via, mentre Di Salvio non trova il coraggio di seguirlo.

La scena degli spaghetti davanti alla cascata raccoglie gli spunti espressi finora sul film. Prima che Di Salvio e il ragioniere battibecchino sul pranzo, Scola indugia sul primo piano dal basso di Sordi ammaliato da tale meraviglia naturale, e da sotto i Ray-Ban specchiati si può vedere una lacrima scorrere sul viso (Fig. 14). Il contatto con la natura e la popolazione africana sta facendo effetto sul personaggio, e sta scalfendo la corazza da insensibile borghese che egli si impone. Tuttavia, subito dopo, mostra di rimanere pur sempre un severo imprenditore e rimprovera



Figura 11



Figura 10

duramente il suo sottoposto per aver sbagliato la spesa.

Il rapporto con l'Africa è rivelatore della personalità del suo protagonista anche nel film *L'ingorgo* (1979) di Luigi Comencini. Sordi interpreta un cinico imprenditore, l'avvocato De Benedetti, che, una volta tornato dall'Africa, finisce bloccato nel traffico di una strada extraurbana alle porte di Roma. Le auto hanno prodotto un ingorgo indistricabile del quale non si conosce l'inizio né la fine. Oltre all'avvocato, personaggi di diversa umanità fronteggiano come possono la situazione, lasciandosi spesso andare a comportamenti immorali e violenti.

Il confronto con il film precedente ci permette di cogliere un aspetto cruciale dell'evoluzione del tipo di italiano incarnato da Sordi nella crescita della commedia all'italiana. L'editore Di Salvio è commosso e conquistato dalla natura e dal calore delle tribù africane, mentre invece l'avvocato all'inizio dell'*Ingorgo* guarda a quel continente con la più assoluta spietatezza, e lo descrive con un cinismo di stampo coloniale. Infatti, quando il suo assistente Ferreri (Orazio Orlando) gli chiede "Come si è trovato in Africa, avvocato?", la risposta (che è anche la prima battuta del personaggio) è perentoria e rivelatrice: "L'Africa è un cesso. A parte quel poco di buono che hanno saputo fare gli inglesi e di cui fra poco non vi sarà più traccia". La battuta viene pronunciata mentre il suo sguardo duro e severo è celato dai Ray-Ban (Fig. 15). Gli occhiali in questa scena non hanno l'intenzione pudica di nascondere un momento di commozione e di umanità, come avviene nel film di Scola, ma al contrario contribuisce a indurire la forma del volto di Sordi, che è rigido e fermo nell'espressione (è accigliato e protrude le labbra). Sono passati dieci anni da *Riusciranno i nostri eroi...*, e nello sguardo di Alberto Sordi non è più possibile trovare un barlume di umanità, ma solo un'aria spietata e quasi marziale.

Oltre a ciò, l'esternazione del personaggio sull'Africa rivela il carattere predatorio del personaggio, che approva l'operato colonialista degli inglesi nel continente. L'avvocato, quindi, guarda gli inferiori come a una risorsa da sfruttare, che non deve intralciare il suo dinamismo e che deve essere messa a disposizione del suo desiderio. Infatti, prova diversi modi per districarsi dal

traffico che lo blocca sulla tangenziale e gli impedisce di portare a termine i suoi affari. L'avvocato impiega i mezzi del suo potere per poter uscire dall'ingorgo, e dall'automobile telefona alte cariche istituzionali, ministri, marescialli, vigili urbani, senza sorbire effetto alcuno. Nel finale del film mostra desiderio nei confronti di una ragazza, rimasta bloccata nell'ingorgo con la famiglia. La giovane è incinta e il padre la invita con insistenza ad abortire, ma lei è decisa a tenere il bambino. Quando, per ammazzare il tempo, inizia a cantare, Sordi si sente attratto sessualmente da lei, tanto da muovere il suo assistente per avanzarle una proposta indecente, offrirle del denaro, finanche una scrittura discografica per soddisfare la sua eccitazione. Il desiderio, pertanto, ripercorre una dinamica predatoria che dissolve l'aura di simpatia che da sempre ha avvolto le maschere della nostra commedia.

Il cinismo delle maschere della commedia all'italiana non è più riconducibile ad una amabile birbonata, ma diventa invece espressione di sopraffazione, violenza e stupro. Il desiderio, quindi, è più espressione rivelatrice di un'inefficienza tutto sommato perdonabile, ma diventa complice della più immonda violenta prevaricazione. Simili bricconate non possono essere perdonate, mentre invece abbiamo visto che di solito l'eroe soprattutto il ladro gentiluomo non ha colpe ed è sempre perdonabile. *L'ingorgo* sancisce la fine della commedia all'italiana perché il desiderio, da motivo di inefficienza e di piacere, è divenuto violento e predatorio: non si ride più del vizio e della furbizia giustificabile. D'altronde, l'amarezza nei confronti della degenerazione della società e dell'individualismo sfrenato viene enunciato esplicitamente in due momenti specifici. Il primo è quando Sordi esce dallo scasso che è la popolazione dell'ingorgo ha reso una latrina a cielo aperto ("L'umanità si riconosce sempre dalla puzza"). Il secondo avviene quando Mastroianni (che interpreta Marco Montefoschi, un divo del cinema un po' in disarmo) commenta disgustato il comportamento dell'umile famiglia che lo ha ospitato per la notte: "L'umanità fa schifo".

Nel caos descritto dal film reperire un senso di comunità è impossibile, e nessuno fa gruppo per affrontare l'ingorgo. Anche la ricerca del sostentamento diventa motivo di prevaricazione o

business, come quando degli ambulanti napoletani vendono degli omogenizzati rubati, oppure quando una ragazza ruba una bottiglia d'acqua da un'altra auto (e che l'avvocato compra immediatamente). Rimangono tutti chiusi nelle loro auto, aspettando che succeda qualcosa, mentre nel frattempo si consumano violenze alle quali non si vuole porre rimedio.

3.3 *Il trickster tra commedia all'italiana e western*

Si è visto come la commedia all'italiana presenti molti eroi truffaldini, costantemente indaffarati nella proverbiale «arte di arrangiarsi» e che superano ostacoli attraverso l'impiego del sotterfugio, piuttosto che della forza fisica o di altre virtù. In tal senso, forse il film più indicativo è *Il mattatore* (Dino Risi, 1960), incentrato sulle imprese fraudolente del protagonista interpretato da Gassman.

Un altro personaggio portato sullo schermo ancora da Gassman risulta però il modello più efficace per portare alla luce gli innumerevoli e contraddittori aspetti legati a tale archetipo: Bruno Cortona de *Il sorpasso*. Un'analisi efficace degli aspetti archetipici del personaggio è stata effettuata da Maria Pia Comand, la quale, riprendendo i modelli narrativi tracciati da Joseph Campbell nel suo *L'eroe dai mille volti*, ha rinvenuto come il personaggio di Gassman copra in momenti differenti le più disparate funzioni narrative. L'incarico primario di Bruno è quello di condurre Roberto all'avventura e di farlo uscire dal suo mondo ordinario: è quanto Campbell definisce «appello».¹⁸⁸

All'inizio Bruno presenta la faccia archetipica del *Messaggero*: il suono del clacson e la sua scampanellata sono segnali inequivocabili dell'annuncio che recapita a Roberto; come un araldo “consegna” un appello, una sfida all'avventura del cambiamento. [...] L'appello è quindi un richiamo inconscio per Roberto, gli segnala una sua deficienza simbolica, una sua rigidità o immaturità che rendono impossibile il passaggio a una fase ulteriore del suo sviluppo; gli parla della necessità di avventurarsi in territori sconosciuti. Il richiamo al cambiamento è identificato anche nel mito dell'*Imbroglione*, che nella descrizione dello

¹⁸⁸ Cfr: CAMPBELL, cit., pp. 63-73.

junghiano Joseph L. Hendersen [sic], sembra proprio il ritratto di Bruno: «figura dominata dagli appetiti fisici: la sua mentalità è quella di un bambino. privo di ogni scopo che non sia quello della gratificazione dei suoi bisogni elementari, egli è crudele, cinico».¹⁸⁹

Comand continua la sua analisi notando come Bruno sia di volta in volta *Mentore* (poiché motiva e consiglia l'eroe nella sua avventura) e *Mutaforma* (ovvero il personaggio che per «sua stessa natura è mutevole e incostante»)¹⁹⁰ Tali considerazioni non devono apparire contraddittorie, poiché gli archetipi tendono spesso a mescolarsi fra loro, dal momento che essi non identificano un soggetto unico, bensì stabiliscono funzioni narrative che possono essere svolte anche da un solo personaggio. Come scrive Vogler, bisogna «considerare gli archetipi non come ruoli stabili, ma come funzioni svolte temporaneamente dai personaggi per ottenere determinati effetti».¹⁹¹

Il personaggio di Bruno, come nota Comand, presenta anche altri aspetti radicati nella natura più profonda del trickster, e Arlecchino in particolare. Ad esempio, la stessa apparizione misteriosa di Bruno, che arriva da un altrove non specificato (dice a Roberto di essere appena arrivato da Amalfi, ma la veridicità di questa affermazione è tutta da dimostrare) può richiamare l'origine oscura della maschera, che nel mito originario germanico viene rigettato fuori dall'inferno. Il paragone è avvalorato anche dalla particolare natura dell'automobile di Bruno: una decappottabile che è una estensione della sua personalità. Si tratta, infatti, di un'auto aperta, che crea uno spazio unico con l'ambiente esterno, e per il personaggio costituisce un palcoscenico per la sua trascendente esuberanza. Anche se nel vestiario Bruno è semplice e ordinato, l'auto manifesta un aspetto diverso e arlecchinesco, dal momento che la carrozzeria è rattoppata da componenti di colori differenti (che il bianco e nero tende un po' a mascherare). Inoltre, Arlecchino era un diavolo, e curiosamente il

¹⁸⁹ COMAND, cit., pp. 109-110. La citazione finale è tratta da JOSEPH L. HENDERSON, *Miti antichi e uomo moderno*, in CARL GUSTAV JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, TEA, Milano 2010, p. 96.

¹⁹⁰ CHRISTOPHER VOGLER, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Dino Audino Editore, Roma 2017, p. 59.

¹⁹¹ Ivi, p. 37.

soggetto originario del film era intitolato proprio «Il diavolo»¹⁹². La connessione con il mondo ctonio è altresì ribadita dal legame tra il personaggio di Gassman e la morte, causata dalla sua condotta spericolata. D'altronde l'esuberanza stessa di Bruno nasconde la morte interiore di un uomo solo e senza affetti.

Vi è un altro personaggio nel cinema italiano che presenta parecchi punti di contatto con la maschera di Arlecchino: Trinità, il misterioso pistolero interpretato da Terence Hill. L'accostamento è possibile non solo per la sua natura dichiaratamente comica dei due personaggi, ma anche per altri elementi. Ad esempio, il protagonista di *...lo chiamavano Trinità* (E. B. Clucher/Enzo Barboni, 1970) appare per la prima volta sullo schermo emergendo da un nulla misterioso vestito di stracci, come Arlecchino. Prima ancora che il volto, ne vediamo i piedi, che il pistolero espone nudi mentre è disteso con aria indolente su una treggia trascinata dal suo cavallo. Come sottolinea nella sua acuta analisi Alberto Pezzotta,¹⁹³ il regista Enzo Barboni, in questo modo, vuole farci capire fin da subito che si tratta di un personaggio connotato in senso basso e corporeo, e infatti è caratterizzato da una fame pantagruelica, come si deduce dalla iperbolica mangiata che avviene subito dopo il suo esordio sullo schermo.

Inoltre, Trinità abbatte i nemici a schiaffi prima ancora che con le pistole, ed è con tali beffe che egli affronta i nemici e supera gli ostacoli. Con Trinità il genere è passato dal cavaliere solitario del western americano a un pistolero burlone, che rende il duello una performance di giocoleria (e Trinità sicuramente condivide con Arlecchino le doti acrobatiche).

Infine, è bene ricordare come per certi aspetti il trickster sia prossimo a figure maligne, proprio per la propensione a imbrogliare e circuire gli altri. In tal senso, ci è qualche punto di contatto con gli anteroi del western all'italiana, anche se di rilevanza sicuramente inferiore a quelli finora

¹⁹² Il soggetto del *Sorpasso* ha avuto una storia molto travagliata. Rodolfo Sonogo aveva scritto e venduto un soggetto dal titolo «Il diavolo» a De Laurentiis, il quale, non trovando l'accordo con Sordi per la parte di Bruno, decise di venderlo a Mario Cecchi Gori, il quale a sua volta affidò il progetto a Scola e Maccari. Cfr: MARIA PIA COMAND, *Dino Risi. Il sorpasso*, Lindau, Torino 2002, pp. 31-34.

¹⁹³ ALBERTO PEZZOTTA, *Western italiano*, Il Castoro, Milano 2012, pp. 156-164.

indicati per Cortona e Trinità. I pistoleri degli spaghetti western sono forse coloro che maggiormente incarnano gli aspetti deteriori di tale archetipo. L'imbroglio non ha alcuna intenzione comica, ma è finalizzato unicamente alla prevaricazione dell'avversario e al perseguimento del proprio obiettivo.

Per via di tale necessaria ferocia, non sorprende che questi personaggi siano stati accostati a degli animali. Il trickster è spesso designato come un animale in molte culture e in molti miti, e Leone stesso suggerisce degli accostamenti, dal momento che aveva individuato in alcuni suoi attori una determinata qualità ferina che ricercava per i suoi personaggi. Ad esempio, riferendosi a Lee Van Cleef, sosteneva che «il suo aspetto fisico fosse perfetto - come un'aquila, ingrigita, nera e grigia».¹⁹⁴ Similmente, così si esprimeva su Clint Eastwood:

Io notai il modo pigro e rilassato con cui arrivava e, senza sforzo, rubava a Eric Fleming tutte le scene. Quello che traspariva così chiaramente era la sua *pigrizia*. Quando lavoravamo insieme lui era come un serpente che passava tutto il tempo a schiacciare pisolini venti metri più in là, avvolto nelle sue spire, addormentato nel retro della macchina. Poi si srotolava, si stirava, si allungava ... L'essenza del contrasto che lui era in grado di creare nasceva dalla somma di questo elemento con l'esplosione e la velocità dei colpi di pistola. Così ci costruimmo sopra tutto il suo personaggio.¹⁹⁵

L'impiego dell'imbroglio non è l'unico fattore sufficiente a spiegare l'originalità dei pistoleri degli spaghetti western. Come si vedrà nel prossimo capitolo, sono molti gli aspetti che hanno reso popolare questo genere, a cominciare dall'introduzioni di elementi e tematiche innovative, come il comico e il politico. Tali contaminazioni hanno formato una nuova tipologia di antieroe la cui originalità può essere ancor di più apprezzata se letta attraverso la lente della sfera alimentare.

¹⁹⁴ CHRISTOPHER FRAYLING, *Sergio Leone. Danzando con la morte*, Il Castoro, Milano 2002, p. 197

¹⁹⁵ *IVI*, p. 180.

Capitolo quarto

Il western all'italiana

D'altra parte, c'era una tale fame di eroi e di campioni che quando quelli veri mancano, si arruolano anche i candidati non idonei.

Eric Hobsbawm

4.1 Dal Boom al Western

L'industria cinematografica italiana tra il 1962 e il 1976 produsse oltre 450 film western creando un genere per certi versi indicativo delle trasformazioni vissute dal Paese in quegli anni di entusiasmo e di euforia consumistica. Seconda solo a quella statunitense, la produzione di film western invase il mercato internazionale e ne assunse una riconosciuta egemonia commerciale e finanziaria.

Il Paese era cambiato, e anche il western intercetta questo cambiamento, come sempre accade in ogni genere popolare. Gli anni del boom avevano prodotto il desiderio di contenuti diversi, favorendo l'apparire sullo schermo di eroi spregiudicati e cinici che non avevano riguardo per nessuno se non per il proprio interesse individuale. È il desiderio di denaro e vendetta a costituire il principale motore dell'azione, e la libertà anarchica con cui questi personaggi si muovono in un West desolato ricostruito in Italia e in Spagna raccolse l'interesse del pubblico verso storie caratterizzate da personaggi spregiudicati.

Il pubblico italiano si disaffeziona al peplum, un genere molto popolare alla fine degli anni Cinquanta, ma che presto finisce per pagare il peso di storie troppo ripetitive e di eroi molto simili tra loro (Maciste, Sansone, Ercole, e così via). Il peplum nacque sull'onda del successo dei grandi kolossal in costume che gli americani realizzavano in Italia, sfruttando le competenze e il basso

costo delle maestranze locali, ed infatti la versione italiana del genere offriva una rappresentazione dell'eroe forzuto difensore dei più deboli che non si distanzia molto dal canone americano.

Gli spaghetti western, invece, pur prendendo a riferimento il modello statunitense, rielabora il topos dell'eroe in una forma originale che intercetta i desideri del pubblico.

Sembrava farsi strada una forma più adulta di appagamento del desiderio, nella quale l'eroe affronta gli ostacoli non con la sola forza muscolare, ma con astuzia, tecnica e destrezza nell'uso delle armi; un eroe la cui principale ambizione consiste nello sfruttare a proprio vantaggio le ingiustizie che incontra; con un'enfatizzazione del machismo e dello stile mediterranei al posto della ruvidezza americana.¹⁹⁶

Molti registi, certamente i più importanti, prima di approdare al western avevano percorso il peplum, a confermare la contiguità tra i generi: emblematico, in tal senso, resta il caso di Duccio Tessari, il regista che con una operazione ironica, fu capace di sollecitare gli aspetti del fantastico, trasformando il giovanissimo Giuliano Gemma dal biondissimo Crios, protagonista del peplum *Arrivano i titani* del 1962, nel Ringo di *Una pistola per Ringo* (1964) e ne *Il ritorno di Ringo* (1965). Lo stesso Leone, d'altronde, aveva lavorato con il peplum, portando a termine la realizzazione de *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959) per conto di Mario Bonnard, e dirigendo *Il colosso di Rodi* (1961). Il western all'italiana vede, poi, nel suo *Per un pugno di dollari* (1964) il film capostipite. Tuttavia in quegli anni altri registi avevano tentato la via del western in Italia: pellicole quali *Buffalo Bill, l'eroe del Far West* di Mario Costa (1963), *Il segno del Coyote* (1963) e *Le pistole non discutono* (1964) di Mario Caiano risultarono però deludenti sul piano degli incassi, poiché risultavano essere stantie riproposizioni delle pellicole americane. Oltre ai western 'seri', nello stesso periodo si fanno largo molti film comici di ambientazione western, come *Due contro tutti* (1962) di Alberto De Martino e di Anton Monplet, con Walter Chiari, Raimondo Vianello e

¹⁹⁶ CHRISTOPHER FRAYLING, *Western all'italiana*, Enciclopedia del Cinema, Treccani, Roma 2004 (<https://www.treccani.it/>)

Aroldo Tieri, e *I Magnifici tre* (1962) di Giorgio Simonelli, con Ugo Tognazzi che si aggiunge ai tre attori del film precedente.

Il western comico, va ricordato, era stato annunciato nell'ormai lontano e cupo 1943 da *Il fanciullo del West* di Giorgio Ferroni, un lavoro che vedeva la partecipazione di attori quali Erminio Macario e Tino Scotti. Negli anni Cinquanta il genere era stato proposto con il film *Il bandolero stanco* di Ferdinando Cerchio del 1952, *La sceriffa* di Roberto Bianchi Montero, con Tina Pica e Ugo Tognazzi, e *Un dollaro di fifa* di Giorgio Simonelli, entrambi del 1960, interpretato da Chiari, Tognazzi, Tieri e la Boscherò. Questa versione comica del western all'italiana, parodie dei film di successo del genere, proseguirà fino al 1972 coinvolgendo innumerevoli attori, tra questi gli instancabili e seriali Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. Tali operazioni, pur essendo degne di nota, giocano con gli attrezzi e i cliché del genere, e pertanto restano nel solco del cinema farsesco italiano, senza offrire spunti innovativi. Il western all'italiana, infatti, trova una sua forma originale solo con i film del duo Bud Spencer e Terence Hill, come si vedrà più avanti.

Al di là delle operazioni comiche e di quelle serie (ma fallimentari) poc'anzi descritte, è a Leone che si attribuisce il merito di aver trovato una via originale per il western italiano, basandosi non solo sul modello offerto da Kurosawa nel suo *La sfida del samurai* (*Yojimbo*, 1961), ma anche affidandosi alla sua personale rielaborazione del genere. Il risultato è una contaminazione che ha permesso ad alcuni studiosi di parlare della pellicola di Leone come uno dei primi film postmoderni.¹⁹⁷

L'originalità del cinema western di Sergio Leone ha permesso al genere di rifiatarsi grazie al grande successo al botteghino. Il genere, nella sua originale versione americana, infatti, viveva un momento di stagnazione legato a diversi fattori. In primo luogo, negli Stati Uniti il pubblico era cambiato, l'arrivo del televisore nelle case americane aveva favorito la produzione di serial che

¹⁹⁷ Cfr.: ALDO VIGANÒ, «Giochi nel canyon del postmoderno», in ROBERTO FESTI, ALDO VIGANÒ (a cura di), *C'era una volta il... Western all'italiana. Mito e protagonisti*, Stampalith, Madonna di Campiglio (TN) 2001, pp. 7-10.

avevano portato il genere dal grande al piccolo schermo. Oltre alla concorrenza della televisione, a segnare le sorti del western contribuiscono i loro stessi autori, quali John Ford e Anthony Mann, che con western più ricercati e dai toni esistenziali, con personaggi psicologicamente complessi e combattuti, avevano conferito un'aura crepuscolare al genere e un tono introspettivo che non sempre intercettava i gusti del grande pubblico. La prima a notarlo all'epoca fu Pauline Kael, che così scriveva:

in recent years, John Ford, particularly, has turned the Western into an almost static pictorial genre, a devitalized, dehydrated form which is 'enriched' with pastoral beauty and evocative nostalgia for a simple, heroic way of life. The clichés we retained from childhood pirate, buccaneer, gangster and Western movies have been awarded the status of myths of our old movies. If, by now, we dread going to see a 'great' Western, it's because 'great' has come to mean slow and pictorially composed. We'll be lulled to sleep in the 'affectionate', 'pure', 'authentic' scenery of the West.¹⁹⁸

Infatti, secondo Kael, a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, il western assume toni quanto mai pastorali e pittorici, come in molti film di John Ford del periodo: *Sfida infernale* (*My Darling Clementine*, 1946), *Il massacro di Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948), *I cavalieri del Nord Ovest* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949). L'alternativa, conclude la critica americana, è costituita da western maturi come *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), il cui messaggio viene così emblematicamente sintetizzato: «the myths we never believed in anyway were false».¹⁹⁹ La consapevolezza che questi miti fossero falsi si insinua nei western americani realizzati da registi europei, come il citato Zinnemann. Con Sergio Leone tale demistificazione raggiunge nuovi livelli, spogliando il topos del giustiziere solitario per creare personaggi avidi e senza scrupoli.

¹⁹⁸ PAULINE KAEL, «Saddle Sore», in ID., *Kiss Kiss, Bang Bang*, Little, Brown and Company, Boston (Massachusetts) 1968.

¹⁹⁹ Ivi.

A partire dal primo film della trilogia del dollaro, Joe “lo Straniero” (Clint Eastwood) si presenta con un poncho sporco e sgualcito a cavallo di un mulo. Anche le sue azioni non rispondono a un interesse collettivo, ma solo a quello individuale, e porre rimedio ai torti lo interessa solo se diventa occasione di guadagno. Così spogliati di ogni eleganza e di ogni valore edificante, stravolti nell’aspetto e nella morale, i pistoleri di Leone riducono l’eroe del West a un archetipo essenziale che coglie l’anima spietata del capitalismo americano.

I suoi “eroi” sono veri e propri archetipi, quasi nel senso espressionista del termine. Personaggi senza tempo, che non hanno un passato o un futuro, funzioni spettacolari mosse da motivazioni elementari e univoche il cui valore risiede soprattutto nella loro carica evocativa che rimanda però a un universo immaginario di natura prettamente cinematografica.²⁰⁰

Nel giudizio di sir Christopher Frayling, attento studioso dell’opera filmografica di Leone, questo secondo film della trilogia introduceva nella narrazione nuovi elementi che aprirono una fase nuova del western all’italiana.

Per qualche dollaro in più introdusse due elementi nuovi: il rapporto tra un pistolero anziano e uno più giovane (una struttura drammaturgica che ebbe numerose imitazioni, nelle quali spesso un vecchio attore hollywoodiano, per es. Lee Van Cleef, recitava accanto a un giovane attore italiano), e un intreccio basato sulla vendetta. Questo secondo elemento poteva talvolta avere anche delle implicazioni morali, e preparò la strada alla fase dei western sulla rivoluzione messicana, basati su un personaggio centrale, di solito un peone, che si trova davanti all’alternativa se fare il bandito o il rivoluzionario, e uno straniero carismatico più cinico e risoluto.²⁰¹

²⁰⁰ GIACOMO MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Bologna 2013, p. 126.

²⁰¹ FRAYLING, cit. (<https://www.treccani.it>).

La fase del western politico incentrato sulla rivoluzione messicana vede forse il suo esempio migliore in *Quien sabe?* (1966) di Damiano Damiani, cui fanno seguito *La resa dei conti* e *Faccia a faccia*, entrambi realizzati nel 1967 da Sergio Sollima. I banditi protagonisti di molti di questi film alludevano alle tensioni politiche in seno alla società del tempo, con riferimenti voluti alla Resistenza italiana, al Vietnam e all'aggressività del capitalismo americano. Non sempre, in verità, si trattava di rivendicazioni sentite dagli autori, che in alcuni casi inserivano questi argomenti per assecondare la moda culturale del tempo piuttosto che per una sincera adesione ideologica a un progetto politico e sociale alternativo a quello dominante. Ciononostante, la rilevanza storica di questi film risiede anche, se non soprattutto, nel modo in cui gli autori sono riusciti a cogliere la temperie culturale e politica del tempo.

Il primo è stato proprio Leone, a cui si può riconoscere il merito di aver «colto e interpretato lo spirito pre-sessantotto, sempre che s'intenda il controverso passaggio della nostra storia nella sua luce originaria di spinta libertaria, di impulso di modernizzatore, di strategia reintegrazione neo-borghese».²⁰² Infatti, i motivi di questo nuovo filone d'oro del cinema italiano, nato all'insegna dell'autarchia, si muovono non solo su aspetti commerciali o intorno al bisogno di riempire vuoti sul piano della distribuzione, ma trovano ragioni in una società in evoluzione, sempre più attratta da nuovi miti capaci di incoraggiare un bisogno di evasione. Il western italiano apporta molti contributi innovativi dal punto di vista stilistico e tematico non restando immune alle influenze della contemporaneità, segnata dalle inquietudini e dai malesseri dell'individuo della civiltà industriale. Da qui deriva il crescente insorgere di tematiche politiche innestate nel tessuto del genere, con particolare riferimento alle bande rivoluzionarie armate messicane.

Mentre il western nostrano lasciava produrre all'industria cinematografica centinaia di titoli (40 nel 1966, 74 nel 1967, 77 nel 1967), il Paese avvertiva i sintomi del cambiamento e le rivolte del

²⁰² VALERIO CAPRARA, *Il buono, il brutto, il cattivo. Storie della storia del cinema italiano*, Napoli, Guida 2006, p. 120.

'68 si andavano prefigurando nelle marce dei pacifisti americani contro la guerra del Vietnam, oltre che nelle contestazioni dei giovani studenti universitari francesi. Anche in Italia il confronto culturale e politico sugli effetti del boom economico era più che mai aspro, e molte parti sociali, nella fattispecie gli intellettuali, gli operai e gli studenti, esprimevano il proprio dissenso nei confronti delle contraddittorie conseguenze sociali, economiche e culturali seguite al rapido processo di industrializzazione.

Non sorprende, allora, che attori e registi impegnati si siano prestati alla causa del genere. È il caso in particolare del già citato *Quien Sabe?*, che vede Gian Maria Volontè nei panni di Chuncho, il personaggio di un bandito messicano intriso di dichiarate idee libertarie. Dello stesso anno è *Requiescant* (1966) di Carlo Lizzani, in cui Pasolini interpreta il personaggio di Don Juan, che ricorda esplicitamente il teologo e guerrigliero colombiano Camillo Torres Restrepo. Tali opere si inseriscono nella linea del cosiddetto «Zapata western», un'interpretazione del genere che abbandona le essiccate stereotipie del Far West scegliendo di trasferirsi in un Messico agitato da conflitti primitivi per la sopravvivenza e che consentiva di raccontare nuove avventure dense di violenza, del tutto giustificate dalla perenne lotta alle ingiustizie e a chi le perpetra.

Il 1968 incoraggiò inevitabilmente un cinema con chiare connotazioni politiche sulla scia dei lavori di Damiani e Lizzani. La ricaduta di queste e altre opere fu assai felice e permise al western all'italiana di divenire sempre più maturo, fino a privare l'etichetta di «spaghetti western» della sua originaria accezione spregiativa. La crescita del genere è sorretta da autori come Sergio Sollima (*Corri uomo corri*, 1968) e Sergio Corbucci (*Il mercenario*, 1968), che portano sullo schermo banditi animati da sinceri ideali libertari e antiborghesi, sostenuti nella lotta contro il padrone di una miniera protetto dai soldati regolari. In questa fase del western italiano, la lotta ideale è ammessa a condizione che sia a interesse dei più poveri. Abbracciare la causa rivoluzionaria dei contadini messicani significa portare avanti un ideale che trova le sue ragioni di essere nelle condizioni materiali degli sfruttati, prima ancora che in un'ideologia. L'intenzione di questi banditi, d'altronde,

non è quella di affermare dei valori o di fondare una nuova società, bensì ristabilire un equilibrio e riparare ai torti, come ha scritto Hobsbawm.

[Il bandito] non protesta perché i contadini sono poveri e oppressi. Egli tenta di stabilire o di ristabilire la giustizia o « le vecchie usanze», vale a dire dei rapporti giusti all'interno di una società oppressiva. Il bandito raddrizza i torti. non cerca di creare una società fondata sulla libertà e l'uguaglianza. Le storie che si raccontano sul suo conto registrano vittorie modeste: la proprietà di una vedova salvata, l'uccisione del tiranno locale, la liberazione di un prigioniero, una morte ingiusta vendicata.²⁰³

Questo genere epico-rivoluzionario, intriso di una conservata tradizione realistica non del tutto consunta sul piano letterario, trovò un prosieguo sostanzioso con *Vamos a matar compañeros* di Corbucci. Ormai la vena creativa dei migliori western all'italiana appariva conclusa: l'epica si trasformava in farsa, in commedia, preludio ad una crisi irreversibile del genere.

Giuseppe Colizzi, influenzato dall'introdurre nel genere elementi della commedia dell'arte, aveva già seminato i dubbi di questo cambiamento nei film del trittico western *Dio perdona...io no!* (1967), *I quattro dell'Ave Maria* (1968), *La collina degli stivali* (1969), opere nelle quali figurano separatamente Terence Hill e Bud Spencer, che di lì a poco avrebbero stretto il loro sodalizio comico. Con l'emblematico titolo *Arrivano Django e Sartana...È la fine* (1970) di Demofilo Fidani (Dick Spitfire) si annuncia al pubblico l'arrivo di eroi simpatici e divertenti. Il 1970 è l'anno di grazia di *Lo chiamavano Trinità* di Enzo Barboni (in arte E.B. Clucher), interpretato dalla coppia Terence Hill (Mario Girotti) e Bud Spencer (Carlo Pedersoli) che si ripropone, visto il successo ottenuto nelle sale, con *...continuavano a chiamarlo Trinità*, uscito nel 1972. La perdita della fisionomia del western all'italiana, che si trascinò fino alla seconda metà degli anni Settanta senza grandi riscontri di critica e di pubblico, appare compiuta. Nei duelli gli schiaffi prendono il posto degli spari, e la risata si sostituisce alla suspense. L'altrove mitico si dissolve nei voluttuosi piatti di

²⁰³ HOBSBAWM, cit., p. 58.

fagioli, la velocità di esecuzione dei pistoleri si riduce ad acrobazia ginnica (non a caso Giuliano Gemma, Terence Hill e Bud Spencer avevano avuto un passato da sportivi).

4.2 *Mangiare e bere nel West*

Fin dalla *Genesi* (9, 20-27) si è attribuito al vino una complessa simbologia legata ai valori espressi dalla civiltà. Infatti, una volta terminato il diluvio universale, Noé come prima cosa pianta una vite: è quindi nel segno del vino che può nascere una nuova civiltà guidata dalla luce di Dio. Nel mito classico, similmente, al vino viene attribuito un simile potere, come suggerisce la celebre fuga di Ulisse dal Ciclope, che viene accecato mentre dorme sazio e ubriaco.

in questo episodio il vino è *limes* tra civiltà e barbarie, tra salvezza e perdizione. Chi lo domina si salva, chi se ne lascia sopraffare cade in rovina. Nell'episodio omerico il vino compare in primo luogo come dono ospitale offerto da Odisseo al Ciclope [...]. Ma il Ciclope è barbaro e ferino, ignora la civiltà e confida nella sua forza brutale incontrastabile. La smodata ingordigia con cui trangugia il vino e la mostruosa e disumana postura che assume nel sonno una volta ubriaco costituiscono il lampante controcanto dei valori di ordine, moderazione e bellezza che la cultura greca ha posto a emblema della propria civiltà. E la vittoria finale che arride al *polytropos* Odisseo è la vittoria della civiltà greca, e quindi dell'umanità tutta, sulla barbarie del Ciclope; la vittoria di chi ha saputo imbrigliare la potenza del vino e piegarla alla propria necessità, su chi di quest'arte è del tutto ignaro.²⁰⁴

La capacità di controllare il vino e di non cedere sotto i colpi dell'ebbrezza è quindi una caratteristica fondamentale dell'eroe, e con ciò egli si fa araldo di altri valori, poiché tale abilità stabilisce il confine tra uomini e bestie, oltre che tra civiltà e selvaggi.

Gli eroi del western americano vivono questa stessa condizione, poiché anch'essi affermano il loro valore attraverso il dominio dell'alcol. Nel western, infatti, coloro che sono sottomessi agli

²⁰⁴ ROSARIO SCALIA, *Civiltà del vino e civiltà del tè. Due artes bibendi a confronto*, in ANTONIO C. VITTI, ANTHONY JULIAN TAMBURRI (a cura di), *Mare Nostrum. Prospettive di un dialogo tra alterità e mediterraneità*, Bordighera Press, New York 2015, p. 160.

effetti degli alcolici sono per lo più reietti o indiani, ovvero persone escluse dal grande piano di civilizzazione del West. Emblematica, in tal senso, è la figura dell'alcolizzato Dude (Dean Martin) in *Un dollaro d'onore (Rio Bravo)*, Howard Hawks, 1959), poiché l'uomo dimostra il suo valore a sé e agli altri abbandonando l'alcol, venendo così riammesso nei ranghi della società.

Nel suo libro *Lo schermo in tavola*, Gelsi nota giustamente che nel western «l'alcol svolge molteplici funzioni: è dissetante, stimolante, disinfettante e pure anestetico»²⁰⁵. Le bevande spiritose, pertanto, risultano centrali nella vita della frontiera e possono risultare determinanti per salvare un uomo dalla sete o da un'infezione. Non sorprende allora che l'alcol risulti decisivo anche per determinare carattere e gerarchie dei personaggi.

Infatti, il valore dell'eroe nel western americano è commisurato spesso dalla sua capacità di bere whisky. Il pistolero per essere credibile ha bisogno di bere grandi quantità di alcol nel saloon, e cioè nel luogo deputato all'incontro-scontro con gli altri. Bere tanto e rimanere lucido serve a dimostrare all'eroe la sua grande capacità di dominare sé stesso nonostante l'alto tasso alcolemico. Il consumo di tali bevande è, però, sicuramente espressione di una precisa gerarchia sociale. Ad esempio, non è consentito alle donne, a meno che non siano prostitute; mentre chi beve analcolici nel saloon si guadagna lo scherno degli astanti.

La birra, servita in boccali, sembra denotare un livello di civiltà superiore, distinguendo, in gradi alcolici, l'eroe dal semplice pistolero: “Beve una birra?”, “Ah lei mi ha letto nel pensiero” risponde Richard Widmark a Bella, la proprietaria del saloon, che si rivela subito di conoscitrice di psicologia “da bar” [...] in *Cavalcarono insieme* (1961) di J. Ford. Il rum salta fuori se ci sono marinai, la tequila se si è oltrepassato il Rio Grande e si è già in territorio messicano. Cercare guai o provocarne dentro un saloon è fin troppo facile, basta offrire del latte: “Avete del latte di capra? Portatelo a quel signore là in fondo” in *Winchester 73* (1950) di A. Mann, oppure basta chiedere aranciata o limonata come in *Alba fatale* (1943) di W. A. Wellman.²⁰⁶

²⁰⁵ SALVATORE GELSI, *Lo schermo in tavola. Cibo, film e generi cinematografici*, Tre Lune, Mantova 2002, p. 52.

²⁰⁶ Ivi, p. 53.

Un simile cliché, presente e diffuso nel western classico, è talmente radicato nel genere da sopravvivere anche alla revisione subita dal western nella New Hollywood. È il caso di *Piccolo grande uomo* di Arthur Penn (1970), in cui il protagonista, interpretato da Dustin Hoffman, tradisce il suo atteggiamento da duro bounty killer quando in un saloon davanti a Wild Bill Hickok, il celebre pistolero, ordina una gazzosa suscitando lo scherno degli astanti.

Proprio il saloon, infatti, è il luogo che catalizza i desideri degli uomini, poiché in posti del genere possono vivere il desiderio e rinfrancarsi con il whisky, il cibo e le donne. Infatti è proprio nella città di frontiera che è possibile vivere di tali piaceri, come nota Gelsi: «è lì che nell'ordine si consumano i piaceri desiderati ed evocati lungo il viaggio: una bottiglia di whisky, un bagno, mangiare seduti a tavola, la compagnia delle donne».²⁰⁷

Nel western all'italiana, invece, pare che gli anteroi siano connotati dal loro rapporto col mangiare, piuttosto che col bere. Tale aspetto ricorre già a partire dai film di Leone: al pistolero senza nome, interpretato da Clint Eastwood in *Per un pugno di dollari* (1964), appena entrato in paese viene richiesto cosa fosse venuto a cercare lì, ed egli risponde «Da mangiare e da bere». Ancora, all'inizio di *Il buono, brutto e cattivo* è significativo il modo in cui vengono introdotti i personaggi del cattivo Sentenza (Lee Van Cleef) e del brutto Tuco (Eli Wallach): il cattivo, infatti, entra in un *rancho* in cui un uomo si trova da solo a tavola; mangia una minestra di verdure, mentre la famiglia si nasconde. Ottenute le informazioni che ricercava, Sentenza uccide crudelmente l'uomo e il figlio, un ragazzino nascosto sulla cima delle scale che era pronto a sparargli. Il cibo pare assolutamente secondario in questa scena e l'attenzione dello spettatore è ovviamente indirizzata sul dialogo e sugli sguardi di tensione fra i due uomini. Il cibo consumato qui non ha alcuna importanza drammaturgica, non sembra avere alcuna tipicità o carattere, trattandosi di una minestra di anonime verdure, e tuttavia, il cibo risulta centrale alla messa in scena drammaturgica

²⁰⁷ Ivi, p. 49.

poiché detta i tempi del dialogo e stabilisce il tono dell'azione. Mangiare, soprattutto nella tavola della propria casa, è un momento di riposo e di rilassatezza che contrasta con i termini della discussione tra i due personaggi, connotata dalla minaccia del Cattivo che incombe sul pover'uomo. Pertanto, Sentenza risulta il perfido dei tre protagonisti del film proprio perché viola la sacralità del tavolo familiare, rompe la pace del pasto in famiglia. Non è un caso che anche la famiglia che viene sterminata all'inizio di *C'era una volta il West* (1968) sia uccisa da Frank (Henry Fonda) proprio nel momento in cui si stava riunendo attorno alla tavola.

L'introduzione di Tuco avviene invece in un saloon ripreso dall'esterno. Tre uomini, avvolti da un alone di mistero, fanno irruzione, ma lo spettatore non assiste alla sparatoria. Leone non riprende il conflitto a fuoco all'interno del locale e questo consente l'effetto sorpresa quando Tuco esce lanciandosi dalla vetrina del saloon. Il fermo immagine lo fissa in una espressione grottesca e possiamo vedere che nelle mani stringe rispettivamente una pistola e un cosciotto di arrosto (Fig.16). Tale prorompente presentazione esplicita la natura comica del personaggio: il modo insolito con cui esce dal locale (sfondando i vetri) e il fatto che, pur nella sparatoria, non abbia lasciato il cibo sul tavolo, ma se lo sia portato con sé, connota Tuco come un pistolero basso e corporeo, che all'istinto di sopravvivenza, che ogni pistolero deve avere, fa convivere anche un istinto alimentare. Infatti, è il personaggio la cui corporeità è maggiormente esibita, nei primi piani



Figura 12

sudati, nel modo in cui si gratta il petto infastidito dal caldo, nel modo in cui si abbevera alla fontana, e nel momento del bagno.

Il buono invece non mangia e beve poco, e tale differenza enfatizza la distanza con i suoi rivali: il pistolero senza nome

interpretato da Clint Eastwood non sembra particolarmente attratto né dal cibo né dalle donne nemmeno negli altri film della trilogia del dollaro. Più che uomo desiderante, appare come un uomo desiderato, capace di raccogliere le attenzioni femminili come quelle della locandiera di *Per qualche dollaro in più* (Sergio Leone, 1965). Lo Straniero ignora completamente la donna, ma suo marito la redarguisce lo stesso: «Lo guardi come fosse un animale!», «E' un animale alto», risponde lei. È interessante notare come il battibecco e l'aspetto grottesco della coppia rendano comica tale manifestazione di desiderio, e producano così un abbassamento dell'erotismo del personaggio dello Straniero.

Nello stesso film, il bounty killer interpretato da Eastwood crede di aver seminato il colonnello Mortimer (Lee Van Cleef), che come lui è sulle tracce del bandito Indio (Guan Maria Volonté). Tuttavia l'ex militare gli appare davanti all'improvviso in una taverna, e quando questi spiega al giovane come ha fatto a rintracciarlo, lo Straniero si gira sconsolato verso il bancone e chiede un whisky triplo. La richiesta di un bicchiere così abbondante, pertanto, non serve a descrivere le grandi capacità del pistolero (come avveniva nei western americani), quanto piuttosto a sottolineare ironicamente l'incredulità del personaggio nei confronti dell'impresa del colonnello. Il whisky pertanto è utilizzato in senso ironico, come pure ironicamente viene utilizzato il cibo nella caratterizzazione del personaggio di Tuco. L'aspetto alimentare, quindi, serve a Leone per connotare ironicamente gli antieroi e conferire loro una veste più umana, che sta tanto nell'incredulità dello Straniero quanto nella corporeità esibita di Tuco. Invece Sentenza e Frank vengono identificati come i *villains* anche, se non soprattutto, per aver distrutto una famiglia durante il pasto, ovvero nel momento in cui l'unità familiare viene celebrata intorno alla tavola.

Pertanto i pistolero del western all'italiana sono antieroi non solo per l'assenza di un sistema morale di cui si fanno difensori o promotori, ma anche, se non soprattutto, perché sono calati nella realtà concreta e materiale del West, che qui viene presentata senza la retorica della *wilderness*. Per cui la frontiera, da spazio di conquista e di civiltà, diventa un'immagine ridotta al senso letterale

della parola inglese, ovvero una natura selvaggia che si fa simbolo del desolato paesaggio morale in cui agiscono e si muovono i personaggi.

Di certo vale la pena sottolineare come il tema del *wilderness* appaia decisamente esorbitante rispetto a qualunque altra componente. Fedele alla matrice cinica e alla spettacolarità popolaesca, questi eroi sono tutt'altro che senza macchia e senza paura. Rapine di ogni tipo, massacri, torture, vere e proprie stragi che si succedono ai più biechi tradimenti sono fattori trasversali che condiscono la maggior parte di queste pellicole in cui le donne sono relegate al ruolo di puri catalizzatori o vittime di un'azione che ruota perlopiù attorno al miraggio di una facile ricchezza. Così, i paesaggi spettrali e piattamente ripetitivi sono il teatro ideale per vicende in cui la miseria morale domina incontrastata finché, appunto, non si affacciano (timidamente e in mezzo a mille contraddizioni) istanze politiche e sociologiche espresse per lo più con spudorata e irresistibile ingenuità.²⁰⁸

Anche le musiche di Morricone concorrono a questa rappresentazione, poiché nella colonna sonora vengono innestati versi animali (come il coyote de *Il buono, il brutto, il cattivo*), ma anche rumori, sonorità concrete e una strumentazione non sempre legata alla tradizione americana (come il marranzano siciliano). Tale operazione risulta intrinsecamente ironica, come nota Manzoli: «il respiro epico della ballata tradizionale è reso al contempo più concreto e più ironico dalla rottura della barriera solitamente rigida che separa la rumoristica dalla colonna musicale propriamente detta».²⁰⁹

La natura selvaggia e senza morale degli spaghetti western è spesso quella del Messico, ricreata dai produttori in Spagna e in Italia. La scelta è legata a motivi logistici ed economici, ma comporta una ri-significazione della *wilderness*: la natura del West americano non viene più contrapposta alle forze civilizzatrici, ma diventa un paesaggio unitario, dal punto di vista estetico e simbolico. Il soggetto in conflitto con la natura selvaggia non si fa portatore né di nuovi valori, né del proposito

²⁰⁸ MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi*, cit., p. 130.

²⁰⁹ Ivi, p. 125.

di fondare una civiltà. I soggetti non vivono in contrapposizione alla *wilderness*, ma ci vivono dentro, ne fanno parte, diventano un tutt'uno con la natura selvaggia, per cui anche esteticamente a quei paesaggi riarsi e brulli corrispondono volti lividi e scavati dal sole.

Il Messico dei western italiani, invece, non ha bisogno di una pietra di paragone per definire la propria identità. È prima di tutto una terra arretrata e arida, per nulla suggestiva. È un luogo mitologico, estremo, fuori dal tempo, con paesaggi scavati dall'erosione e calcinati dal sole, dove la crudeltà diventa un'emanazione dell'ambiente. In questa terra inospitale possono sopravvivere solo uomini particolarmente violenti e furbi. Anche ciò induce a un trattamento in chiave superomistica degli eroi. Django o Sartana, che si stagliano solitari nel deserto, e permettono sogni di rivalsa e di libertà a chi si sente oppresso da una società massificata.²¹⁰

Il western europeo, pertanto, trova una naturale sponda nell'estetica e nell'iconografia nelle tematiche messicane. Proprio in ragione di ciò, spesso sulle tavole dei western all'italiana si possono trovare dei fagioli. Tuttavia è bene notare che si tratta di fagioli borlotti, e non dei tipici fagioli neri messicani, che sono più piccoli e scuri. Con tali innesti, il western ha trovato una insolita e improbabile via mediterranea: sono molti, infatti, i prodotti tipici mediterranei che appaiono nelle taverne. Gli antieroi degli spaghetti western mangiano spesso, e questo sicuramente costituisce un elemento di distinzione rispetto al modello americano.

Ecco perché i gringo hanno sempre la meglio: la fame “non tradisce” il cowboy, padrone del proprio ascetismo alimentare, al massimo si deve guardare solo dal whisky. [...] Negli spaghetti western [...] gli scenari spagnoli, laziali e maremmani (con l'aggiunta semmai di qualche cactus) contribuiscono a rendere più mediterranea l'alimentazione dei pistolieri del calibro di Ringo, Django, Gringo o Sartana. Qui troviamo il vino, l'olio, le salsicce, il pollo arrosto, il pane, oltre ai soliti fagioli, quasi sempre però borlotti o cannellini, quindi niente affatto messicani.²¹¹

²¹⁰ PEZZOTTA, *Western italiano*, cit., p. 47.

²¹¹ GELSI, cit., p. 59.

Tale contaminazione può arrivare fino al vero e proprio falso storico di inserire il pane toscano in *Arriva Durango... paga o muori* (Roberto Bianchi Montero, 1971)²¹² e gli spaghetti in *La banda J. & S. – Cronaca criminale del Far West* (Sergio Corbucci, 1972).²¹³

Sull'inappetenza degli eroi si era già espresso al riguardo Henri Bergson, che nel suo *Il riso* notava come nella tragedia fossero generalmente assenti scene in cui si mangia: «Non c'è nulla di meglio per interrompere una scena tragica; poiché, quando, ci si siede, si passa alla commedia».²¹⁴ Riprendendo proprio questa considerazione, David Le Breton aggiunge: «La comparsa del corpo sdrammatizza qualsiasi emozione [...]. Con finezza, Henri Bergson nota che la tragedia è antinomica al fatto che l'eroe mangi, beva o manifesti l'esistenza del proprio corpo: risulta quasi etereo, divorato dal proprio dramma».²¹⁵

L'eroe americano non mangia, perché non ha corpo: in quanto personalità metafisica, egli incarna i valori di una società per farsene carico davanti alla Storia. Anche il copioso utilizzo di alcol può essere letto in quest'ottica, poiché non inficia mai la lucidità dell'eroe: in tal modo l'eroe dimostra di saper controllare l'alcol e dominare il corpo.

L'antieroe del western italiano, invece, è materiale, a cominciare dal fatto che il suo agire è determinato prevalentemente dal denaro. Non si fa portatore di valori da imporre sulla natura selvaggia. Tale ambiente costituisce un habitat all'interno del quale vive e agisce in una dimensione maggiormente materiale e corporea. Per tale ragione è un soggetto che ha un rapporto più disinvolto col bere e con il mangiare, rivelando talvolta un potenziale esplicitamente comico.

È questo il caso di Nessuno (Terence Hill), il giovane pistolero che sogna di seguire le orme del suo idolo Jack Beauregard (Henri Fonda) in *Il mio nome è nessuno* (Tonino Valerii, 1973). Quando il protagonista entra in un saloon e viene sfidato da un uomo nel locale, offre una

²¹² Cfr. *Ibidem*.

²¹³ PEZZOTTA, *Western italiano*, cit., p. 168.

²¹⁴ HENRI BERGSON, *Il riso*, Se, Milano 2006, p. 39.

²¹⁵ DAVID LE BRETON, *Ridere. Antropologia dell'homo ridens*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019, p. 22.

particolare prova di valore: la sfida consiste nel bere diversi bicchieri pieni di whiskey, lanciarli in aria dietro le spalle e sparargli prima che tocchino terra. Gli astanti scommettono tutti contro di lui, dal momento che Nessuno barcolla e fa



Figura 13

finta di subire l'effetto dell'alcol. Per avvalorare la sua performance chiede di poter sostituire il whisky con il latte, suscitando le risate di tutti. L'impresa, ovviamente, gli riesce e incassa i soldi della scommessa. Tale sfida alcolica da saloon è un cliché, molto diffuso nel genere, teso a misurare il valore degli sfidanti. Con tale dimostrazione non si vuole dare prova di eroismo, poiché l'azione risulta tutt'altro che indirizzata verso un'enunciazione di valori (fermezza, solidità, lucidità) messi al servizio della comunità, né tanto meno si vuole rispondere a un nemico che minaccia la pace collettiva. Venendo meno tale sottotesto valoriale, l'azione di Nessuno diviene una semplice performance, un'esibizione burlesca e truffaldina finalizzata al guadagno individuale e alla derisione dell'avversario. Infatti, scoperta la truffa, uno scagnozzo del signorotto locale lo sfida apertamente a duello. Di tutta risposta, Nessuno, invece di sparargli, lo schiaffeggia a gran velocità, tra lo stupore generale. L'abilità del ragazzo nel maneggiare la pistola è talmente superiore da non meritare sangue. Con una simile trovata, che preferisce la canzonatura alla morte, si fa una precisa scelta stilistica che, da ultimo, conduce il genere ad abbandonare i toni violenti per abbracciare sempre di più quelli comici.

Particolarmente indicativa, inoltre, per cogliere lo spirito che anima l'azione del personaggio risulta la sequenza ambientata durante una fiera. Qui, infatti, l'attenzione di Nessuno viene rapita da un bambino che ha in mano una mela: l'uomo gliela prende e la mangia rapidamente, riconsegnando il torsolo all'inerte bambino (Fig. 17). Tale comportamento sembra una birbonata

fine a sé stessa, emblematica esclusivamente della rapacità e della famelicità del personaggio. In realtà si sta operando un'azione di rispecchiamento, come suggerisce anche la natura del luogo in cui questo confronto avviene. Il gesto di Nessuno lo avvicina alla natura di un bambino, nel quale il gesto antierico (il furto) ha un'accezione ludica e non volta davvero a ferire o danneggiare chicchessia.

4.3 La cinematografia di Bud Spencer e Terence Hill

Nel panorama della storiografia del cinema italiano, la filmografia di Bud Spencer e Terence Hill è ancora oggi poco studiata poiché, fatte salve rare eccezioni, gli studiosi hanno preferito non confrontarsi con un materiale così popolare. Tuttavia, soffermarsi su queste produzioni ci permette di cogliere degli interessanti spunti di riflessione per l'analisi condotta in questo studio.

Il successo della coppia comica va innanzitutto inserito nel più ampio contesto del western all'italiana e del rinnovamento da esso apportato rispetto al modello americano. In particolare, i pistoleri degli spaghetti western si configurano come antieroi cinici, individualisti e astuti, e vanno così a decostruire l'eroe classico animato dai più alti ideali e dal mito della frontiera. Oltre a ciò, la componente umoristica costituisce senza dubbio una delle novità più importanti dei nuovi pistoleri all'italiana, che già nei film di Leone praticano l'ironia e il motto di spirito.

La preferenza degli italiani per eroi più concreti e materialisti trova riscontri nelle derivazioni ultime del western all'italiana costituite dai film di Bud Spencer e Terence Hill. Il successo della coppia permette loro di smarcarsi rapidamente dal genere western per praticarne altri con uguale fortuna, avvalendosi però di modelli narrativi e comici che ci permettono di considerare queste produzioni come un corpus omogeneo, sebbene si tratti di film appartenenti a generi differenti, diretti e scritti da registi diversi.

Questi modelli hanno spesso matrice americana, sia per quanto riguarda gli aspetti specificatamente comici (la dialettica tra lo smilzo e il grosso, l'entusiasta e il diffidente, che

richiama evidentemente alla comicità di Stanlio e Ollio), sia per quanto riguarda le consuetudini dei generi nei quali si ascrivono. Tuttavia questi elementi sono contaminati con nuovi fattori portati dalla coppia italiana, quali la comicità della violenza innocua e delle mangiate smodate. Tali scelte ci permettono di inquadrare la loro comicità nei termini di una corporalità di matrice carnevalesca: la buffoneria, la fame gargantuesca, l'abilità con le pistole che sconfinava nella giocoleria, oltre agli echi arlecchineschi dei personaggi di Terence Hill (*trickster* sempre affamati, furbi e svelti, che tessono i fili avventurosi della trama). D'altra parte, la predilezione per gli antieroi materialisti del western all'italiana ha finito col produrre eroi comici dalla corporalità esuberante.

Inoltre, Spencer e Hill recuperano la finalità idealistica degli eroi canonici votati al bene, dal momento che le loro avventure sono spesso a difesa dei deboli (anziani e bambini in particolare). Il loro essere spiritosi, non violenti e dallo spirito buono, unito alla loro capacità di fare giustizia senza contestare lo status quo, fanno di Spencer e Hill una coppia comica il cui successo a livello nazionale e internazionale può essere visto, a modo suo, come un ritorno dell'etos dell'eroe tradizionale.

Risultano particolarmente utili per quest'analisi le parole di Giacomo Manzoli, che sintetizza mirabilmente le caratteristiche principali della comicità della coppia e colgono alcuni degli aspetti cruciali della loro cinematografia.

Il segno del suo [Terence Hill] eroismo è dato dalla velocità con relativi corollari (agilità, sveltezza, arguzia, leggerezza). A questa corrisponde una esasperata pigrizia che si traduce nella trasandatezza naturista del vagabondo, *beat ante litteram*. Come gli viene più volte rimproverato, disprezza il lavoro, non ha alcun tipo di progetto a lungo termine, non prevede di investire i suoi talenti nella costruzione di qualcosa di solido. Ciò che lo interessa è unicamente viaggiare nel modo più rilassato e comodo, facendosi trainare da un benevolo cavallo con il quale è in grado di comunicare quasi telepaticamente (la simbiosi con la natura). Gli fa eco il fratello più grande, Bud Spencer, che surroga la figura paterna di cui entrambi hanno dovuto fare a meno, cercando a parole di ricondurre il fratello sulla strada di

un crimine organizzato ma finendo per essere risucchiato dalla vitalità di Trinità. Ciò che lo definisce in chiave mitica è la forza. Spencer è una sorta di lottatore di sumo, piantato sul terreno e impossibile da abbattere o da arrestare una volta che si è messo in moto vincendo un'inerzia iperbolica. La matrice sottoproletaria prevede che entrambi abbiano costantemente una fame e una sete insaziabili che solo cibi umili riescono momentaneamente a placare. Per gli stessi motivi, entrambi appaiono definitivamente estranei a tutte le sovrastrutture del modo di essere borghesi: sono smodati, non si lavano, si abbandonano alle più basse manifestazioni corporali, non attribuiscono alcun significato al valore simbolico degli oggetti, disprezzando il gusto in tutte le sue forme. Sono, in pratica, ontologicamente maleducati. Come vuole il copione comico, manifestano una forma di sessualità del tutto de-erotizzata: Terence Hill apprezza la bellezza femminile come un esteta, e Bud Spencer è l'emblema della paternità.²¹⁶

Manzoli colloca, dunque, Spencer e Hill nel solco di Robin Hood, il cui eroismo è sintetizzato nella formula «Rubare ai ricchi per dare ai poveri». Oltre a questo, vi sono ulteriori punti di contatto con l'immagine del leggendario ladro inglese, a cominciare dal fatto che i nemici di entrambi sono spesso signorotti locali che sono prepotenti con la povera gente.²¹⁷ Come ha scritto Hobsbawm, nelle sue pagine sul ladro gentiluomo, «il bandito raddrizza i torti. Non cerca di fondare una società fondata sulla libertà e l'uguaglianza».²¹⁸ Il fatto che Spencer e Hill riparino ai torti senza sconvolgere lo status quo e senza attuare alcuna professione valoriale che non sia quella dei buoni sentimenti verso i più deboli (in particolare i bambini) è forse una delle ragioni che ha reso il successo dei loro film così trasversale e prolungato nel tempo. La coppia non propone nuovi modelli di società, perché non vi è una rivendicazione morale nelle loro azioni, bensì una più ampia e generica intenzione di rimediare alle ingiustizie. In tal senso, pare demarcarsi una differenza sostanziale tra questi film e quelli di Maciste, che si ritiene sia il modello originario del personaggio di Spencer. L'eroe dannunziano gli risulta sicuramente affine in termini di appetito, ma sicuramente non in altri.

²¹⁶ MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi*, cit., p. 137.

²¹⁷ HOBBSAWM, cit., p. 45.

²¹⁸ Ivi, p. 49.

All'interno del genere di avventura, il cibo ha una funzione centrale nel filone 'atletico-acrobatico', in cui spesso suggerisce le caratteristiche legate ai personaggi, svelandone talvolta l'identità e lo stato sociale. Il caso di *Maciste* risulta particolarmente rappresentativo soprattutto perché il suo personaggio mette costantemente in relazione la forza con l'appetito. Un esempio importante si trova in *Maciste alpino* [Luigi Maggi e Romano L. Borgnetto, 1916] dove il forzuto si fa portatore dello spirito patriottico: attraverso forza, coraggio e intraprendenza, *Maciste* è pronto a immolarsi per l'Italia in guerra.²¹⁹

Al contrario, Bud Spencer e Terence Hill non impiegano la forza per valori nazionali, ma in difesa delle parti deboli della società e contro i prepotenti. La forza non vuole difendere valori nazionalistici, italiani o statunitensi che siano. È una forza che non si lega a nessuna professione valoriale, ma che si estrinseca semplicemente per quello è, in una forma ludica e che all'occorrenza può essere messa al servizio dei più deboli. È una forza espressa in forma comica, perché le loro sberle non uccidono, come quelle di *Maciste*, ma a differenza delle sue, le botte della coppia evocano la violenza delle marionette (come si vedrà meglio più avanti).

Sono valide anche per loro le parole scritte da Hobsbawm su Robin Hood: «La figura leggendaria di Robin Hood mette l'accento su azioni moralmente positive, come derubare il ricco e non uccidere indiscriminatamente, ma soprattutto insiste sugli attributi tipici del cittadino che gode dell'approvazione morale della comunità».²²⁰ La loro capacità di compiere giustizia senza uccidere e senza compiere violenza conduce «il loro essere fuorilegge [...] a una dimensione puramente ludica, continuamente richiamata da travestimenti, giochi di carte, stratagemmi, sublimazione ginnica della violenza».²²¹ Infine, la comunità per la quale rimediano ai torti è, come detto, quella dei più deboli, rimodulata di volta in volta nei vari film: i mormoni (*Lo chiamavano Trinità...*, E. B. Clucher, 1970), gli immigrati (*I due superpiedi quasi piatti*, E. B. Clucher, 1977), gli anziani (*Pari e*

²¹⁹ CUSANO, cit., p. 141.

²²⁰ Ivi, p. 52.

²²¹ MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi*, cit., p. 136.

dispari, Sergio Corbucci, 1978), ma soprattutto i bambini (*Porgi l'altra guancia*, Franco Rossi, 1974; *...altrimenti ci arrabbiamo!*, Marcello Fondato, 1974; *Pari e dispari*, Sergio Corbucci, 1978).

Gli elementi infantili nei loro film sono molti, a cominciare dalle gag. Gli eventi comici di solito costituiscono un rallentamento della trama, quelle che Gianni Celati chiamava «azioni centrifughe», poiché distolgono dal naturale scorrimento della trama. La gag nel cinema comico è un atto vuoto e narrativamente non rilevante. Tuttavia, nei loro film sono proprio le gag che accelerano il racconto e spesso risolvono il conflitto finale. Le numerose scazzottate che costellano la loro filmografia sono scene di conflitto e di scontro con gli avversari che si frappongono fra loro e l'obiettivo della loro missione. Gli avversari sono sempre numerosi e sono scagnozzi aiutanti del nemico, che spesso è un boss strampalato, grottesco e anch'esso rappresentato in modo caricaturale. È il caso di *...altrimenti ci arrabbiamo*, in cui un palazzinaro ha i tratti caricaturali del boss dei film di gangster americani (è grosso, fuma sempre il sigaro), ma allo stesso tempo ha una voce stridula e indossa una camicia infantile.

Anche gli scontri tra i protagonisti e i loro avversari avvengono in modalità comiche che richiamano il mondo dell'infanzia. In particolare, la comicità delle loro zuffe può essere letta in termini bergsoniani, poiché le sue considerazioni del filosofo francese sul riso prendono avvio proprio dalla riflessione sul teatro di burattini e su un giocattolo che si chiama “diavolo a molla”, noto in Italia come Misirizzi e nel mondo anglosassone come *roly-poly*.

Tutti noi un tempo abbiamo giocato con il diavolo che esce dalla scatola. Lo si schiaccia, ed esso si rialza. Lo si spinge ancora più in basso ed esso salta più in alto. Lo si comprime sotto il coperchio e spesso fa saltare tutto. Non so dire se questo giocattolo sia molto antico, ma il genere di divertimento che implica appartiene certamente ad ogni tempo. È il conflitto tra due ostinazioni, una delle quali, puramente meccanica, finisce tuttavia, solitamente, per cedere all'altra, che se ne prende gioco. Il gatto che gioca con il topo, che ogni volta lo lascia partire come una molla per poi bloccarlo d'improvviso con un colpo di zampa, cerca un divertimento dello stesso genere.

Passiamo allora al teatro. Dobbiamo naturalmente cominciare da quello dei burattini. Quando il commissario si avventura sulla scena, riceve subito, come è giusto, un colpo di bastone che lo atterra. Si rialza, un secondo colpo lo stende. Nuova recidiva, nuova punizione. Con il ritmo uniforme della molla che si tende e si rilascia, il commissario cade e si risollewa, mentre il riso dell'uditorio aumenta in continuazione.²²²

Gli avversari di Spencer e Hill si comportano proprio come un *roly-poly*: prendono le botte, senza farsi del male, e continuano a rialzarsi per prenderne di nuove. I nostri eroi giocano con loro come il gatto col topo, e ricreano così un piacere infantile comune allo spettatore di tutte le età. D'altronde il colpo tipico di Bud Spencer è il pugno sferrato sulla volta cranica, con un movimento a martello dall'alto al basso, che richiama esplicitamente il «diavolo a molla» di cui parla Bergson.

Nella sua riflessione, Bergson sostiene che il riso scaturisca da un conflitto tra due parti, di cui una puramente meccanica. Il filosofo, continuando, sottolinea come il comico avvenga quando vi sia uno scontro tra vivente e una cosa. «Il dispositivo meccanico è, al contrario, una cosa. Quel che dunque faceva ridere era la trasfigurazione momentanea di una persona in cosa. [...] Ridiamo tutte le volte che una persona ci dà l'impressione di una cosa».²²³

Gli avversari di Bud Spencer e Terence Hill, nel loro perpetuo rialzarsi per ricevere altre percosse, suscitano l'impressione di essere un oggetto inanimato e meccanico, come d'altronde evidenzia il sonoro stesso che rimarca i colpi con rumori di oggetti rotti. Questi suoni sono esagerati e fumettistici, e può capitare che uno degli avversari si comporti esattamente come una molla, come accade in *Porgi l'altra guancia*.

Tali infantilismi potrebbero far pensare a film in cui l'erotismo sia assolutamente assente. Tuttavia, a ben vedere, nei film di Spencer e Hill sono presenti momenti erotici, che si manifestano però sempre in maniera castigata, auto-censoria o finanche auto-parodica. Sono queste le strategie che contribuiscono a dare corpo alla sessualità de-erotizzata di cui parla Manzoli. Andando nello

²²² BERGSON, cit., p. 38.

²²³ Ivi.

specifico, vi sono episodi chiari in tal senso. Ad esempio, nel loro primo film, *Lo chiamavano Trinità*, il protagonista, liberatosi per un momento dal fratello Bambino, decide di recarsi al villaggio dei mormoni dove incontra le belle Sara e Giuditta: le trova in un piccolo lago dove stanno facendo il bagno. Trinità si unisce a loro, si abbracciano sotto i flutti di una cascata e interviene la dissolvenza a censurare il momento erotico, che allude a una completa congiunzione. Già da questo episodio si può vedere come Trinità (come i successivi personaggi di Terence Hill) sia dotato di un certo erotismo e che questo, quando sta per raggiungere il culmine, sia prontamente spento da una consapevole scelta di regia, che lascia fuori campo (e alla deduzione dello spettatore più adulto) il compimento dell'azione.

Ci sono momenti, infatti, in cui i film della coppia cercano di soddisfare anche lo sguardo maschile adulto. Ad esempio, in *...altrimenti ci arrabbiamo!* vi è un primo piano esplicito del sedere di una donna che balla con i nostri. O ancora, nel luna park, vi sono due ragazze avvenenti che assistono alle loro imprese ludiche stringendo in petto dei grandi orsacchiotti. La duplice del messaggio dell'immagine è evidente, poiché i pupazzi si rivolgono alla parte infantile del pubblico, mentre le ragazze catturano l'attenzione del maschio adulto.

Lo stesso personaggio di Terence Hill riesce a essere malizioso senza disturbare troppo la visione e senza sconvolgere l'immagine di eroe seducente, ma casto. È quanto accade in *...più forte ragazzi!* (Giuseppe Colizzi, 1972), nella scena in cui Hill passeggia per strada e, dopo aver salutato dei bambini di passaggio, il suo sguardo viene rapito da una bella fioraia. La ragazza gli chiede: «Desidera?»; al che Hill, con sguardo malizioso, risponde: «Sì», e una dissolvenza chiude la scena. La dissolvenza e la malizia nello sguardo di Hill mettono in chiaro che lui sia un soggetto desiderante. La domanda, d'altronde, è chiara, e lo ancora di più la risposta: il suo personaggio è dotato di desiderio e lo enuncia, ma in modo divertente e tramite una messa in scena innocente e castigata. La dissolvenza interviene a censurare la visione, in modo che i bambini non siano turbati da questo episodio, ma l'adulto possa capire il sottotesto della scena.

L'amplesso rimane mera allusione anche nei film degli anni Ottanta della coppia, come *Nati con la camicia* (E. B. Clucher, 1983), nel quale Hill chiede un passaggio in auto a una donna che, di rimando, lo invita a unirsi a lei sul sedile posteriore. In questa scena la carica erotica è presente solo nella voce suadente della ragazza, poiché la regia non indugia su di lei, né su altri dettagli erotizzanti. La cinepresa rimane esterna all'automobile anche nel momento in cui avviene l'atto, che rimane implicito. Similmente, in *Non c'è due senza quattro* (E. B. Clucher, 1984), il momento dell'unione è nascosto da un grosso tronco stesso a terra in un parco ed è ripreso in campo lungo. Simili auto-censure rendono possibile la realizzazione di parentesi erotiche all'interno del mondo comico del duo, e soprattutto ciò avviene senza che il pubblico minorenni, che tanto amava la coppia, venga in alcun modo disturbato. C'è solo una scena in cui vediamo Hill in un atto esplicito: in *Pari e dispari*, lo si vede in primo piano che bacia una donna a bordo di una barca. Tale momento romantico è però immediatamente mitigato dalla pronta battuta di due uomini che assistono alla scena. In questo caso, quindi, il momento del desiderio è possibile e può essere mostrato, a condizione di smorzare il romanticismo con il comico.

Il fuoco dell'eros può essere spento, come spesso avviene nei loro film, anche attraverso repentine uscite comiche, come accade, ad esempio, nella scena del ristorante in *...continuavano a chiamarlo Trinità* (E. B. Clucher, 1971). La coppia mangia smodatamente e senza alcun riguardo per le regole di bon ton previste in un ristorante. Nonostante ciò, i due catturano gli sguardi desiderosi di due aristocratiche signore: una donna giovane e di bell'aspetto (che guarda Hill), e un'anziana signora per nulla attraente (che guarda Spencer). Hill ricambia le occhiate spiritose della giovane, mentre Spencer appare vistosamente seccato. Le occhiate rivolte a Hill sono eloquenti, per cui il sottotesto erotico viene immediatamente represso dall'imporsi del comico. Al personaggio di Hill è permesso essere un oggetto del desiderio, mentre lo sguardo erotico indirizzato verso Spencer appare grottesco e comico. Il desiderio, pertanto, prima ancora di essere enunciato, viene ribaltato, aprendo a nuovi spunti comici. Nel ristorante Spencer fornisce la parodia dell'eros scatenato dal suo

commensale perché porta alle estreme conseguenze grottesche il potere erotico esercitato da Hill. Il loro appetito esagerato e sconveniente è espressione di un desiderio che si manifesta liberamente e senza subire condizionamenti sociali. Proprio tale espressione spudorata di un desiderio naturale rivela come essi siano in «simbiosi con la natura»,²²⁴ più che con il vivere in società, di cui parla Manzoli. Il loro essere così sfacciatamente desideranti gli guadagna le occhiate sensuali delle due donne, che simbolicamente rappresentano l'universo femminile nella sua totalità.

In conclusione, Spencer e Hill costituiscono un unicum nel cinema italiano: sono anteroi disonesti che finiscono per comportarsi bene e fare del bene. Gli elementi comici, invece, evocano le caratteristiche tipiche di certi giochi infantili che, secondo Bergson, sono l'essenza stessa del comico. L'avversario viene deriso, ma mai ucciso. Tuttavia, come abbiamo visto, si tratta di personaggi tutt'altro che banali e l'etichetta di eroi dell'infanzia è riduttiva: attraverso Hill, la malizia si fa ripetutamente strada nelle loro avventure, e riesce ad essere bilanciata dagli elementi comici. Tale formula comica, basata sulla violenza senza sangue e sulla malizia senza erotismo, è certamente alla base del lungo successo internazionale della coppia.

²²⁴ MANZOLI, *Da Ercole a Fantozzi*, cit., p. 137.

Conclusioni

Per comprendere le ragioni dietro l'assenza di figure eroiche nel cinema italiano del dopoguerra, questa tesi è partita dagli studi sugli eroi per comprendere, innanzitutto, cosa si intende per «eroe». L'analisi di un concetto così complesso e sfuggente ha però permesso di fissare due caratteristiche in particolare: l'agire positivo (e il sistema valoriale che queste azioni affermano), e il senso di comunità. Figure dotate di queste caratteristiche sono assenti nel cinema italiano tra gli anni Cinquanta e Settanta, se non con qualche rarissima eccezione, in cui comunque il procedimento di innalzamento eroico non è mai del tutto nitido ed è bilanciato da particolari soluzioni narrative e/o registiche. Se si pensa a film quali *La grande guerra*, *Tutti a casa*, ma anche ad altri non compresi in questo studio, quali *Il generale Della Rovere* (Roberto Rossellini, 1959), spesso viene a mancare la professione valoriale di cui un eroe si deve far carico, oppure l'azione edificante o finanche il senso di comunità.

La commedia all'italiana non si riferisce più agli italiani in quanto comunità, individuando personalità edificanti che possano consegnarci un ritratto unitario del Paese. Piuttosto, si concentra sui mostri, ovvero piccole individualità centrate nel loro piccolo mondo e nei loro interessi parziali che restituiscono il ritratto frammentato di una nazione incapace di vedersi unita, se non nel mettere alla berlina il proprio diffuso malcostume. Non più quindi figure unitarie e positive (semmai prese dalla Storia risorgimentale), quanto piuttosto singoli personaggi contraddistinti dal loro individualismo. Tali ambizioni personalistiche sono spesso smascherate dalle dinamiche del desiderio, che di frequente è la causa della loro caduta e del fallimento finale.

La nostra cinematografia di quegli anni, con gli inetti della commedia e i pistoleri del western, trova una via originale di riscrittura e riformulazione narrativa, creando una propria forma peculiare

di antierismo, contraddistinta dal rapporto tra il soggetto e un desiderio sempre impossibile da appagare. Si tratta in genere di un desiderio espresso nella sfera sessuale o nell'ascesa sociale. Tuttavia, aprendo l'indagine al desiderio alimentare, si è potuto appurare come questo aspetto risulti altrettanto rilevante per cogliere l'originalità dell'antieroe della commedia all'italiana. L'unicità dei nostri antieroi risulta ancora più avvalorata se posta sotto la luce degli archetipi narrativi, in particolare quello del trickster, riscrivendo in maniera originale tale archetipo e facendolo dialogare con le tensioni della società del tempo.

L'Italia di quegli anni non ha trovato figure migliori per rappresentarsi che quella di un trickster aggiornato al linguaggio e ai costumi del proprio tempo. Non sorprende allora che il cinema italiano non abbia avuto una via eroica, anche perché l'archetipo dell'imbroglione ha permesso il recupero di altre grandi maschere comiche come quella di Arlecchino, per dare forma alle nuove maschere del tempo. La nostra tradizione comica, dalla Commedia dell'Arte in poi, ha mostrato di apprezzare molto queste maschere di truffaldini, e ciò è avvenuto non tanto per una presunta naturale benevolenza degli italiani nei confronti di chi froda il prossimo, ma piuttosto per la potenza narrativa di questi personaggi e per la straordinaria capacità di simili modelli archetipici di farsi permeare da tensioni di diversa provenienza. In tal modo i nostri autori hanno potuto fissare in tipi comici difetti, manie, desideri e ambizioni della società italiana tra gli anni Cinquanta e Settanta. L'intenzione era fare una commedia morale, ma non moralizzatrice, come dice De Gaetano. Gli autori non si proponevano di edificare una nuova società, ed infatti non c'è nulla di fondativo in queste commedie (da cui la definizione di commedia scettica), quanto piuttosto l'intenzione di problematizzare questioni invisibili, far emergere (anche attraverso il registro grottesco) taciuti difetti, connivenze, debolezze, fragilità, prassi, costumi da censurare. Per far ciò bisogna essere vicini all'anima popolare degli italiani (l'attore che vi è riuscito di più è stato Alberto Sordi), e l'anima di un popolo emerge spesso attraverso il cibo, che nel nostro Paese arriva a cogliere istanze

identitarie. Ogni società si riconosce nei suoi consumi, e l'italiano in particolare in quello che mangia.

Nel nostro cinema il cibo svolge innumerevoli funzioni, che si intrecciano con le dinamiche interiori ed esteriori degli anteroi della commedia, a cominciare dal disvelamento della vera natura o di un mutato atteggiamento del personaggio (*Un americano a Roma*, *Divorzio all'italiana*). Negli anni Cinquanta il cibo riesce a catalizzare momenti edificanti, in cui è possibile che si creino comunità (*La grande guerra*) anche se momentanee e finalizzate a un reciproco interesse (*Tutti a casa*). Anche il «Re della mezza» di *C'eravamo tanto amati* restituisce lo spirito degli anni Cinquanta, ovvero un'Italia povera, nella quale gruppi sociali anche molto distanti fra loro (ma accomunati dalla scarsità di risorse) sono ancora capaci di condividere spazi e bisogni comuni. Il ristorante, infatti, diventa sempre di più un luogo dove è possibile si incontrino Italie diverse, anche grazie alla crescente motorizzazione che favorisce la mobilità a livello nazionale (*Il sorpasso*, *Divorzio all'italiana*, *L'ombrellone*).

Negli anni Sessanta, grazie al crescente e diffuso benessere, il cibo che appare maggiormente nelle nostre commedie funge da status symbol che segnala l'ingresso a una nuova classe sociale (*Il boom*) oppure l'appartenenza consolidata a essa, anche attraverso il riferimento a determinate marche di prodotti alimentari (*Il sorpasso*, *La voglia matta*).

In questo decennio, con il progressivo superamento degli anni della fame, il cibo assume dunque funzioni secondarie, e oltre allo status symbol consumistico, diviene metafora del desiderio sessuale. Con ciò si stabilisce una fondamentale differenza con la tradizione del comico, in cui il desiderio alimentare è spesso il motore dell'azione che porta il protagonista a turbare lo status quo e ove, in virtù di tale sconvolgimento dell'ordine, subisce una punizione finale. Nella commedia all'italiana degli anni Sessanta, invece, è il desiderio sessuale (in particolare verso donne giovani ed emancipate) che porta il soggetto a rompere lo status quo per poi pagarne le conseguenze nel finale,

quando viene punito col tradimento (*Divorzio all'italiana*), l'umiliazione (*Il tigre, La voglia matta*), la solitudine (*Il divorzio*) o la morte (*Il sorpasso*).

Mentre all'eros è assegnato il compito di rompere lo status quo, al cibo è conferito l'incarico di confermarlo, contribuendo a ritrarre un Paese che non riesce a cambiare. Il cibo, infatti, riesce a inquadrare aspetti della società che rispecchiano una determinata condizione sociale e/o esistenziale. Il personaggio spesso è ciò che si mangia, come nel caso del consumatore incastrato come un pollo d'allevamento nel modello alimentare dell'Autogrill in *Ro.Go.Pa.G.* È in particolare nei film di Scola che il cibo denuncia la condizione di un personaggio che non riesce a cambiare e ad abbandonare il vecchio mondo ordinario per abbracciare nuovi orizzonti (*Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*) e più in generale di una classe immobile che nei vecchi cibi popolari scorge lo spettro del proprio fallimento generazionale (*C'eravamo tanto amati*). Più si avanza negli anni Settanta, e più la rappresentazione del cibo abbraccia il grottesco, che pervade l'ambito alimentare dando vita a piatti grossolani e immangiabili. Il cibo, complice anche il periodo storico difficile, si presta alla violenza, tanto per gioco (*Hostaria*), quanto per sincero desiderio di morte (*Brutti sporchi e cattivi*) e sopraffazione (*L'ingorgo*) in una società sempre più disintegrata e incapace di stabilire un dialogo tra le sue parti.

Il cibo, pertanto, alla luce di tutto ciò, è stato sicuramente uno degli strumenti per rendere conto della situazione cangiante del Paese e per esprimere la condizione di determinati soggetti (che talvolta simboleggiano un intero gruppo sociale) di fronte alle difficili sfide della modernità. È attraverso il registro del comico nonché del basso e del corporeo che il cibo, tramite le numerose funzioni che abbiamo testé riassunto, ha espresso la natura antierica dei protagonisti di questa cinematografia.

Si è, poi, indagato il western per comprendere quale fosse l'elaborazione che ha reso credibili (agli italiani come al pubblico internazionale) i pistoleri degli spaghetti western. Oltre all'aspetto americano degli attori coinvolti (anche se non americani), la formula vincente indovinata dal genere

era fondata su elementi di diversa natura: il comico, il materialismo cinico e quello basso e corporeo.

L'antieroe del western all'italiana, infatti, è completamente scevro di qualsiasi retorica e non si fa carico di nessuna enunciazione valoriale. Egli agisce solo per dare seguito a un interesse personale, per vendetta o per denaro. L'unica eccezione a questa regola nella costruzione del personaggio è costituita dal western politico, nel quale si innestano (più per moda che per sincera adesione ideologica) tematiche politiche rivoluzionarie sul tessuto del genere, pescando dall'iconografia del western di ambientazione messicana. In tale riscrittura si vuole ammantare di ideologia il motto antico di Robin Hood, «rubare ai ricchi per dare ai poveri», per fornire il ritratto di criminali sanguinari tutto sommato perdonabili, coerentemente con una tradizione di falsificazioni storiche finalizzate a creare il mito del criminale bandito, come è avvenuto per moltissimi fuorilegge del Far West.

Successivamente, si è indagato l'aspetto alimentare anche negli spaghetti western, appurando come il cibo sia fortemente presente anche in questo genere, sebbene vi ricopra funzioni narrative diverse. Per coglierne a pieno l'importanza, si è visto come nel western americano fossero preponderanti i momenti legati al bere alcolici, piuttosto che al mangiare. La capacità di dominare l'alcol è fin da Ulisse riconosciuta come una delle abilità più importanti per un eroe e che nel mito greco (quanto nella Bibbia) stabilisce il confine tra civiltà e barbarie. Tale simbologia riverbera anche nel mito del West americano, nel quale i cowboy più valorosi bevono grandi quantità di whiskey senza accusarne gli effetti.

Gli antieroi del western all'italiana, invece, sebbene bevano anch'essi molto alcol, sono più che altro caratterizzati dal loro rapporto col mangiare. Ad esempio, Leone impiega il cibo per modulare i tempi di una scena e creare suspense, ma è soprattutto col personaggio di Tuco, grazie alla sua corporalità, che il regista porterà il genere a maturare una propria via comica: questo avverrà nel western del duo Bud Spencer e Terence Hill. La loro cinematografia (spesso ignorata dagli studiosi)

è in realtà più sfaccettata di quanto sembri, a partire dalla decisiva svolta in senso basso e corporeo della loro comicità. Il riso che essi suscitano è legato sì a dinamiche e a un sottotesto infantili, ma lo spirito avventuroso e la modalità di manifestazione dell'eros (sempre allusa in maniera ludica) hanno reso la coppia un successo mondiale e cross-generazionale.

Le premesse teoriche e analitiche poste con il presente lavoro di tesi aprono nuove prospettive anche sulla cinematografia degli anni successivi. In questa sede il periodo che si è preso a riferimento, così complesso e denso di cambiamenti, ha segnato un profondo cambio culturale nei costumi e nei consumi degli italiani, che riverbera nelle modalità che il cinema popolare ha impiegato per rappresentare la sfera alimentare. Il cambio culturale imposto dall'insorgere della società dei consumi ha mutato il rapporto degli italiani col cibo, e il cinema di questi anni rivela come all'interno di questa società siano presenti delle resistenze, dei modelli di consumo che non cedono alle mode o ad altre imposizioni culturali.

Allo stesso tempo, il cibo popolare smaschera i difetti di una classe dirigente che non è stata in grado di stare al passo con gli avanzamenti del Paese, per cui, come a tavola, alle soluzioni più complesse e innovative, si preferisce la soluzione facile e tradizionale, quella che ci è più familiare.

L'alimentazione, con la sua capacità di connotare un personaggio e indicarne l'appartenenza sociale, è un aspetto cruciale che merita di essere indagato nella cinematografia dei decenni successivi. Ricerche di tale orientamento potranno sicuramente offrire interessanti spunti di riflessione per comprendere i mutamenti della società italiana, anche se in termini diversi (e probabilmente più limitati) da quelli esposti in questa ricerca.

La cinematografia degli anni più recenti pone delle domande avvincenti sulla questione dell'eroe e del cibo, in particolare se si pensa al successo dilagante di film con protagonisti supereroi. Il cinema italiano non è esente da queste influenze, il successo dilagante di film ha portato il nostro cinema a tentare una propria via al genere. Il caso di *Lo chiamavano Jeeg Robot* (Gabriele Mainetti,

2015) è emblematico. Il percorso eroico del protagonista (che si compie solo alla fine film), le soluzioni antiretoriche attuate, il richiamo ai ricordi di infanzia di un certo pubblico, sono le strategie di una precisa operazione narrativa che costituisce un unicum nel nostro panorama cinematografico. In particolare, il riferimento al cartone animato giapponese *Jeeg Robot* e il richiamo (fin dal titolo) alle pellicole di Bud Spencer e Terence Hill, svelano l'intenzione di toccare determinate corde emotive negli spettatori della generazione degli autori. Rievocare questi eroi, anche se in vesti e modalità totalmente rinnovate, permette a un certo pubblico di recuperare lo sguardo infantile necessario per dare ritenere credibile ogni operazione eroica. È probabile allora che l'infantilizzazione che Jossa rimproverava a Robin Hood sia la strada da percorrere per un racconto eroico nel cinema italiano: non tanto il recupero di vecchie figure storiche, ma il recupero delle immagini della nostra infanzia.

Bibliografia

- AA.VV., *Ritratto di Northrop Frye*, a cura di LOMBARDO, AGOSTINO, Bulzoni, Roma 1989.
- ALBERT, GIACOMO; CARLUCCIO, GIULIA; MUGGEO, GIULIA; PIZZO, ANTONIO (a cura di), *CIAO MASCHIO. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, Rosenberg & Sellier, Torino 2019.
- ALONGE, GIAIME, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Utet, Torino 2001.
- ALONGE, GIAIME, *Un'ambigua leggenda. Cinema italiano e Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna 2020.
- ARISTARCO, GUIDO, *Il cinema fascista. Il primo e il dopo*, Edizioni Dedalo, Bari 1996.
- ASOR ROSA, ALBERTO, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988.
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo* [1975], Einaudi, Torino 2001.
- BACHTIN, MICHAÏL, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1968.
- BACHTIN, MICHAÏL, *L'autore e l'eroe. Teorie letterarie e scienze umane*, Einaudi, Torino, 2000.
- BACHTIN, MICHAÏL, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.
- BACHTIN, MICHAÏL, LUKÀS, GYÖRGY, e altri, *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino 1976.
- BANTI, ANNA, *Cinema: 1950-1977*, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, Firenze 2008.
- BARTHES, ROLAND, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.
- BERGSON, HENRI, *Il riso*, Se, Milano 2006;

- BERNARDELLI, ALFONSO, *La lezione di Frye: per leggere bene c'è bisogno d'immaginazione (e di fede)*, in *Avvenire*, sabato 31 gennaio 2009;
- BERNARDELLI, ANDREA, *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive*, Morlacchi, Perugia 2012;
- BERNARDELLI, ANDREA, *L'antieroe dai mille volti*, in *Between*, vol. VI, n. 12, 2016;
- BERNARDELLI, ANDREA, *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Carocci, Roma 2017;
- BERNARDELLI, ANDREA; GRILLO, EDUARDO, *Introduzione. Semio-etica del rough hero. Quando i protagonisti sono cattivi*, in «E|C», novembre 2017 (<http://www.ec-aiss.it/>);
- BO, CARLO, (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Radio italiana, "Quaderni della Radio" XIII, Torino 1952.
- BRANCATI, VITALIANO, *Opere 1932-1946*, a cura di SCIASCIA, LEONARDO, Bompiani Milano 1987.
- BRUNETTA, GIAN PIERO, *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Carocci, Roma 2020.
- CALLAHAN, TIM, *Devil, Trickster and Fool*, in «Mythlore», v. 17, n. 4, Mythopoeic Society, 1991.
- CALVINO, ITALO, *Saggi 1945-1985*, a cura di BARENGHI, MARIO, Mondadori, I Meridiani, Milano 1995.
- CALVINO, ITALO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da MARANINI, CLAUDIO, a cura di BARENGHI, MARIO e FALCETTO, BRUNO, volume III, Mondadori, I Meridiani, Milano 1994.
- CAMPBELL, JOSEPH, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino 2012.
- CAPRARA, VALERIO, *Il buono, il brutto, il cattivo. Storie della storia del cinema italiano*, Napoli, Guida 2006.
- CARLYLE, THOMAS, *Gli eroi e il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, Utet, Torino 1960.
- CARROLL, MICHAEL P., *The Trickster as Sefish-Buffon and Culture Hero*, in «Ethos», v. 12, n. 2, Society for Psychological Anthropology, 1984.

- CARROLL, NOEL, *Rough Heroes: A Response to A. W. Eaton*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 71, No. 4, 2013.
- CAPATTI, ALBERTO; MONTANARI, MASSIMO, *La cucina italiana. Storia di una cultura*, Laterza, Bari-Roma 2015.
- CARTOSIO, BRUNO, *Verso Ovest. Storia e mitologia del Far West*, Feltrinelli, Milano 2020.
- CASADIO, GIANFRANCO, *Se sei vivo spara! Storie di pistoleri, banditi e bounty killers nel western "all'italiana" (1942-1998)*, Longo Editore, Ravenna 2004.
- CASTAGNA, ALBERTO; GRAZIOSI, MAURIZIO CESARE, *Il western all'italiana*, Franco Motta Editore, Milano 2005.
- CASES, CESARE, *Opinioni su Metello e il neorealismo*, Società, XI, n. 6, dicembre 1955.
- CESERANI, REMO, *Northrop Frye utopico pianificatore della città letteraria*, in *Strumenti critici*, n. 1, 1967.
- CESERANI, REMO, *Breve viaggio nella critica americana*, Ets, Pisa 1984.
- CESERANI, REMO, *Primo approccio alla teoria critica di Frye. Riflessioni attorno al concetto di «modo» con una presentazione di Elena Porciani*, in *Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura italiana Otto-novecentesca*, VI, 24.
- COMAND, MARIAPIA, *Dino Risi. Il sorpasso*, Lindau, Torino 2002.
- COMAND, MARIAPIA, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2011.
- COMENCINI, LUIGI, *Eduardo*, in «Positif», n. 400, giugno 1994.
- D'AGOSTINI, PAOLO, *Romanzo popolare. Il cinema di Age e Scarpelli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1991.
- D'AMICO, MASOLINO, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- DE FORNARI, ORESTE (a cura di), *Il sorpasso: 1962-1992. I filibus sono pieni di gente onesta*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992.

- DE GAETANO, ROBERTO, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini editore, Cosenza 2018.
- DELLA CASA, STEVE; RANIERI MARTINOTTI, FRANCESCO, *Il mestiere del cinema*, Donzelli, Roma 2009.
- DELLA CASA, STEVE; ROSSI, RODOLFO, *Indovina chi viene a merenda? la cibo-comicità nel cinema di Franco e Ciccio*, Portoseguro, Firenze 2020.
- DELLA TERZA, DANTE, *Tendenze attuali della critica americana*, in *Strumenti critici*, 9, 1969.
- DE SANCTIS, FRANCESCO, *Storia della letteratura italiana*, Bur, Milano 2006.
- DOUGLAS, MARY, *Antropologia e simbolismo. Religione, cibo e denaro nella vita sociale*, Il Mulino, Bologna 1985.
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH, *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, Einaudi, Torino 1982.
- EATON, ANNE W, *Robust Immoralism*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 70, No. 3, 2012.
- ECO, UMBERTO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.
- ERCOLINO, STEFANO; MASSIMO FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022.
- FAVARO, MARCO, *La maschera dell'antieroe. Mitologia e filosofia del supereroe dalla dark age a oggi*, Mimesis, Milano 2022.
- FRAYLING, CHRISTOPHER, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, I.B. Tauris, Londra-New York 1998.
- FRAYLING, CHRISTOPHER, *Sergio Leone. Danzando con la morte*, Il Castoro, Milano 2002.
- FRAYLING, CHRISTOPHER, *Western all'italiana*, Enciclopedia del Cinema, Treccani, Roma 2004 (<https://www.treccani.it/>).

- FRYE, NORTHROP, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 2000.
- FRYE, NORTHROP, *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, presentazione di BOITANI, PIERO, Vita e Pensiero, Milano 2018.
- FRYE, NORTHROP, *La critica come educazione*, a cura di NUCIFORA, ALESSANDRA, in *Allegoria*, luglio-dicembre 2008.
- FULLWOOD, NATALIE, *Cinema, Gender and Everyday Space. Comedy, Italian Style*, Palgrave-MacMillan, Londra-New York 2015.
- GELSI, SALVATORE, *Lo schermo in tavola. Cibo, film e generi cinematografici*, Tre Lune, Mantova 2002.
- GILI, JEAN, *Le cinéma italien*, U.G.E., Parigi 1978.
- GILI, JEAN, *Luigi Comencini*, Gremese, Roma 2003.
- GRANDE, MAURIZIO, *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 1986 (Premio Filmcritica-Umberto Barbaro).
- GRANDE, MAURIZIO, *Il cinema di Saturno: commedia e malinconia*, Bulzoni, Roma 1992.
- GRANDE, MAURIZIO, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma 2003.
- GRILLO, EDUARDO, *Il successo del «Rough Hero», o il male come principio estetico-cognitivo*, in «E|C», novembre 2017 (<http://www.ec-aiss.it/>).
- GUNDLE, STEPHEN, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma Bari 2009.
- HENDERSON, JOSEPH L., *Miti antichi e uomo moderno*, in CARL GUSTAV JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, TEA, Milano 2010.
- HOBBSAWM, ERIC JOHN ERNEST, *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Einaudi, Torino 2002.
- JAMES, ROXIE J.; LANE KATHRYN E., *Criminal as Heroes in Popular Culture*, Palgrave-MacMillan, Londra-New York 2020.

- JOSSA, STEFANO, *Un paese senza eroi*, Laterza, Bari-Roma 2013.
- KAEL, PAULINE, «Saddle Sore», in ID., *Kiss Kiss, Bang Bang*, Little, Brown and Company, Boston (Massachusetts) 1968.
- KLAPP, ORRIN. E., *The Clever Hero*, in «The Journal of American Folklore», v. 67, n. 263, American Folklore Society, 1954.
- LANARO, SILVIO, *L'Italia nuova. Identità e sviluppo 1861-1988*, Einaudi, Torino 1988
- LAPERTOSA, VIVIANA, *Dalla fame all'abbondanza. Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Lindau, Torino 2002.
- LE BRETON, DAVID, *Ridere. Antropologia dell'homo ridens*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.
- LEYDI, ROBERTO, *Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana*, Ricordi, Milano 1958.
- MANZOLI, GIACOMO, *Iconografia western all'italiana*, in «Bianco e Nero», n. 557/8, Carocci, Roma 2007.
- MANZOLI, GIACOMO, *Cibo*, sez. «Cronotopi e figure», in «Quaderni del CSCI», n. 8, Istituto Italiano di Cultura di Barcellona, Barcellona 2012.
- MANZOLI, GIACOMO, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Bologna 2013.
- MARRONE, GIANFRANCO, *Semiotica del gusto. Linguaggi della cucina, del cibo, della tavola*, Mimesis, Milano-Udine 2019.
- MARRONE, GIANFRANCO, *Gustoso e saporito: Introduzione al discorso gastronomico*, Bompiani, Milano 2022.
- MARTIN, BRETT, *Difficult men. Dai «Soprano» a «Breaking Bad», gli antieroi delle serie tv*, Minimum Fax, Roma 2018;
- MICCICHÈ, LINO, *Patrie visioni. Saggi sul cinema italiano 1930-1980*, Marsilio, Venezia 2010.

- MONDINI, MARCO, *La guerra ripensata. Ironia e antieroisimo in La Grande Guerra (1959) di Mario Monicelli*, in *Quaderni del CSCI*», n. 12, Istituto Italiano di Cultura di Barcellona, Barcellona 2016.
- MONICELLI, MARIO, *La commedia umana*, Il Saggiatore, Milano 2016.
- MONTANARI, MASSIMO, *Il cibo come cultura*, Laterza, Bari-Roma 2006.
- MONTANARI, MASSIMO, *L'identità italiana in cucina*, Laterza, Bari-Roma 2013.
- MONTANARI, MASSIMO (a cura di), *Cucina politica. Il linguaggio del cibo fra pratiche sociali e rappresentazioni ideologiche*, Laterza, Bari-Roma 2020.
- MONTANARI, MASSIMO, *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Laterza, Bari-Roma 2022.
- MORREALE, EMILIANO, *All'italiana. Ideologia della commedia e costruzione del senso comune*, in «Fata Morgana», a. VI, n. 18, Pellegrini Editore, Cosenza 2012.
- MOSCARIELLO, ANGELO, *Gag. Guida alla comicità slapstick da Stanlio e Ollio ad Aldo, Giovanni e Giacomo*, Dino Audino Editore, Roma 2010.
- MUSCETTA, CARLO, *Letteratura militante*, pref. di LUPERINI, ROMANO, Liguori, Napoli 2007.
- MUSCETTA, CARLO, *Realismo e controrealismo. Saggi e polemiche*, Cino del Duca, Milano 1958.
- NENCIONI, ENRICO, *Le letture sugli eroi*, in CARLYLE, THOMAS, *Gli eroi*, Barbera, Firenze 1897.
- NICOLINI, FAUSTO, *Arlecchino*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1949.
- ORTOLEVA, GIUSEPPE, *Miti a bassa intensità*, Einaudi, Torino 2019.
- PALMIERI, ATTILIO, *Oltre l'antieroe. La Tv alla ricerca di nuovi modelli maschili*, Segnocinema, n. 236, anno XLII, luglio-agosto 2022.
- PAPINI, MARIA CARLA, *Anna Banti. Cinema*, Servizi Editoriali, Trieste 2008.
- PAPINI, MARIA CARLA, (a cura di), *Anna Banti. Cinema: 1950-1977*, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze 2008.

- PEZZOTTA, ALBERTO, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2012.
- PEZZOTTA, ALBERTO, *Western italiano*, Il Castoro, Milano 2012.
- PINTUS, PIETRO (a cura di), *Commedia all'italiana. Parlano i protagonisti*, Gangemi, Roma-Reggio Calabria 1985.
- PIOTTI, ANTONIO, SENALDI, MARCO, *Maccarone, m'hai provocato! La commedia italiana del Piccolo Sé*, Bulzoni, Roma 2002.
- RAIMONDI, EZIO, *I sentieri del lettore*, vol. III, *Il Novecento: storia e teoria della letteratura*, a cura di BATTISTINI, ANDREA, il Mulino, Bologna 1994.
- RAPPAZZO, FELICE, *Temi letterari e pensieri del sogno, Da Frye a Freud*, in *Allegoria*, a. XX (2008), n. 58, luglio-dicembre.
- SAPONARI, ANGELA BIANCA; ZECCA, FEDERICO, *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Milano 2021.
- SCALIA, ROSARIO, *Civiltà del vino e civiltà del tè. Due artes bibendi a confronto*, in ANTONIO C. VITTI, ANTHONY JULIAN TAMBURRI (a cura di), *Mare Nostrum. Prospettive di un dialogo tra alterità e mediterraneità*, Bordighera Press, New York 2015.
- SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.
- SEGRE, CESARE, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993.
- TETI, VITO, *Il pane, la beffa e la festa. Alimentazione e ideologia dell'alimentazione nelle classi subalterne*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1976.
- CHRISTOPHER VOGLER, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Dino Audino Editore, Roma 2017.
- WELLEK, RENÉ, *A history of modern criticism 1750-1950*, vol. VI, *American criticism 1900-1950*, New Haven 1986 (trad. it., il Mulino, Bologna 1991).

