

Franca Rame e il cinema: percorsi desueti di una grande interprete teatrale

Manuela Gieri

Nel 1939 Vittorio Metz, umorista, scrittore e sceneggiatore il cui nome è indissolubilmente legato alla storia della satira e della commedia, sia letterarie sia cinematografiche, affermò in un'intervista,

In Italia, in meno di un decennio, si è creato un tipo di umorismo modernissimo, inconfondibile e interamente nostro, con caratteri di assoluta originalità. Noi umoristi italiani siamo fuori dal binario della comicità francese e da quello del cosiddetto humor inglese e avanziamo da anni su di un terreno del tutto diverso. Il nostro è un tipo di umorismo acceso, sconcertante, fulminante, un umorismo violento che possiede la rarissima qualità di arrivare facilmente sia all'intellettuale che al popolo¹.

Nell'identificare temporalmente la nascita di un nuovo senso del comico tutto "italiano" e pienamente situato all'interno del discorso della modernità, Metz fa qui riferimento esplicito alla comparsa di una rivista satirica, il *Marc'Aurelio*, fondata a Roma il 14 marzo 1931 da Oberdan Cotone e Vito De Bellis, e che nel tempo raccolse le firme di coloro che sarebbero stati alcuni dei più importanti sceneggiatori ed anche registi italiani, fra i quali spiccano quei nomi che andarono a costruire la "commedia all'italiana", e cioè Furio Scarpelli, Agenore Incrocci, in arte Age, Attalo (pseudonimo di Gioacchino Colizzi), Steno (pseudonimo di Stefano Vanzina), Vittorio Metz, Ettore Scola, lo stesso Federico Fellini, ma anche Marcello Marchesi, Mario Bava, Mario Camerini, e persino Cesare Zavattini, per nominarne solo alcuni.

Non è affatto un caso, dunque, che la vita "cinematografica" di Franca Rame inizi, seppure con un ruolo secondario, nel 1952 con un film diretto e sceneggiato da Marcello Marchesi e Vittorio Metz, e cioè con *Lo sai che i papaveri*, una commediola nata dal successo della canzone che fu la vera scoperta del Festival di Sanremo di quell'anno, e cioè *Papaveri e papere* di Nino Rastelli, Mario Panzeri e Vittorio

Mascheroni, il quale scrisse le musiche anche per il film.



Franca Rame e Walter Chiari sul set *Lo sai che i papaveri*. 1952.

È del 1954, poi, e cioè l'anno del suo matrimonio, il primo ruolo di Franca Rame in un film a episodi, scritto a più mani da svariati sceneggiatori tra cui spicca il nome di Dario Fo, oltre che quelli di Ruggero Maccari, Vittorio Metz e Ettore Scola: la pellicola in questione è *Rosso e Nero* di Domenico Paolella. A partire da questo film, per alcuni anni, i nomi di Franca Rame e Dario Fo saranno abbinati, oltre che nella vita, anche nel cinema, con Franca che riceve ruoli più significativi e Dario che, oltre a far parte del cast, collabora alla stesura delle sceneggiature.

È questo, infatti, il caso dei due film più significativi nella filmografia di Franca Rame, e cioè *Rascal-Fifi* di Guido Leoni (1956) e *Lo svitato* di Carlo Lizzani (1956). Curiosamente, però, nel momento in cui Dario Fo entra nella vita cinematografica di Franca Rame, lei esce dal solco in cui pareva essersi inserita, e cioè quello della grande "commedia all'italiana", ma anche del cinema d'autore. Certo non perché questi due film non siano interessanti. Al con-

trario, lo sono; indubbiamente, però, la Rame si allontanò da quelle che erano le linee di tendenza del tempo, fossero esse iscritte nella storia della comicità tutta italiana tratteggiata da Metz nella dichiarazione del 1939, fossero esse quelle di quel cinema d'autore che stava divenendo il motore europeo nel processo di rinnovamento della sintassi filmica e che in Italia trovò grandi esponenti in Fellini, Antonioni ma anche nei registi della "commedia all'italiana".

Il tipo di comicità che si disvela nei film siglati dalla scrittura di Dario Fo è, invece, quella che si rifà a modelli anglosassoni, ed in particolar modo quello, direi, di Buster Keaton, e si fonda, sostanzialmente, sulla gag, sulla *Comedy of Errors*, ma trae anche ispirazione dal mondo della comicità francofona, e trova forse nel Monsieur Hulot di Jacques Tati uno dei suoi modelli più forti². Il ruolo di Franca Rame, invece, ne *Lo svitato*, ad esempio, è, da un lato, quello della maggiorata compagna delle tante altre che in quegli anni andavano a conquistarsi il primato del femminile sugli schermi italiani, e dall'altro invece si iscrive nella storia consolidata nelle narrazioni filmiche classiche, della donna "perduta" e anche forse un po' svampita che poi conquista il cuore dell'eroe. Di simile impianto è anche il suo ruolo in *Rascal-Fifi*, sebbene sia decisamente secondario.

D'altra parte va notato che è solo nei tardi anni '50 che il cinema italiano garantisce alle sue attrici comiche qualche ruolo da protagonista, anche se, in quanto tali, queste attrici non hanno vita cinematografica abbastanza lunga. Dopo questo breve periodo che avrebbe potuto indicare un cambio di tendenza, in realtà «la presenza di un comico femminile al centro di un film sarà non meno rara che prima»³, come scrive giustamente Masolino D'Amico. Forse è anche in questo che va ricercata la ragione della poca fortuna cinematografica di Franca Rame, poiché è indubbio che, al di là della sua prorompente fisicità, la sua vena attoriale più importante sia quella del comico e del satirico, fortemente radicata nella storia del teatro popolare italiano.

Tornando a *Rascal-Fifi*, come scrisse Massimiliano Schiavoni,

Titoli come *Rascal Fifi* (1956) o *Caporale di giornata* (1958) appartengono al cinema leggero e scioccherello dei nostri anni Cinquanta, che conserva un proprio valore sociale e anche estetico, ma che davvero poco ha a che fare con l'arte di Franca Rame. O quantomeno trova con essa solo una comunanza nelle radici del teatro popolare italiano (Franca Rame era discendente di un'antichissima famiglia di teatranti legati allo spettacolo di burattini e di marionette)⁴.

Nel film di Guido Leoni si racconta di Renato (Renato Rascal) e Gedeone, due amici che hanno aperto un locale notturno in un quartiere malfamato di New York, provocando l'ostilità di Gionata, capo di una gang e proprietario del locale dirimpetto. Aiutato dalla sua banda, Gionata ricorre alle più astute macchinazioni per rovinare i concorrenti.



Manifesto pubblicitario del film *Rachel Fifi* con foto di Franca Rame.

Dapprima induce Barbara (Franca Rame), una vamp sua amica, a prodursi in un numero molto audace nel locale di Renato, sperando che la polizia intervenga e faccia chiudere il ritrovo; poi, visto l'insuccesso dell'insidia a causa di una serie di gag che impediscono a Barbara di completa-

re il suo numero, Gionata non esita a far rapire il figlio di Renato, ragazzo molto vivace e birichino. Ma ancora una volta i piani del gangster vanno incontro ad un completo insuccesso, quando sua figlia s'innamora di Renato, e tutto si risolve con il classico lieto fine.

Nonostante la trama alquanto inconsistente, *Rascal-Fifi* è un piccolo film che presenta un certo interesse, non foss'altro per alcune sue caratteristiche abbastanza singolari nel panorama cinematografico italiano del tempo: in primo luogo, la pellicola è interamente girata in un teatro di posa, e il set è costruito quasi come un vero e proprio palcoscenico; in secondo luogo, è chiaramente la parodia di un genere americano classico, il *Gangster film*, e particolarmente in quella specifica declinazione che vede quel genere incontrarne un altro, il musical⁵. Ispirato alla trasmissione televisiva *Rascal-la-nuit* da cui trae liberamente ispirazione per la realizzazione di tipi, scenette e persino battute, *Rascal-Fifi* pare costruito su una trama pretesto per l'assemblaggio di sketch divertenti, sceneggiati alla maniera delle riviste tanto in voga in quegli anni, come si legge in una recensione del tempo: il risultato è decisamente gradevole e in esso va segnalata anche una delle rare apparizioni cinematografiche di Dario Fo. Per molti aspetti, anche se segnato da indubie ingenuità, il film sembra citare implicitamente esperimenti analoghi che tanta fortuna hanno avuto nella storia del cinema americano dagli anni '50 agli anni '70, mentre poco rilievo hanno registrato nel panorama italiano.



Foto di posa. Franca Rame con Renato Rachel in *Rascal Fifi*. 1956.

Franca Rame risulta, però, qui relegata a un ruolo comprimario, sostanzialmente costruito sulla sua prorompente presenza fisica, volutamente caricata di reminiscenze di grandi dive hollywoodiane, da Marilyn Monroe a Jayne Mansfield; tale rimarrà purtroppo il suo "ruolo" nella manciata di film brillanti che costituiscono la sua povera filmo-

grafia, e questo è, probabilmente, il motivo per il quale Franca Rame decise poi di ritirarsi dagli schermi per darsi definitivamente al teatro, lei, figlia di nobili teatranti, eredi di un teatro itinerante sin dai tempi della commedia dell'arte, nel cuore del XVII secolo.

Infatti, la compagnia Rame ereditò dai propri antenati la capacità di recitare a soggetto, in un teatro intessuto sostanzialmente sulla tradizione orale che puntava soprattutto ad interloquire con un pubblico di bassa estrazione socio-culturale, girando tra le campagne del Nord-Italia, e portandovi i grandi classici, da Shakespeare a Ibsen, resi accessibili operando «una mediazione fra tradizione drammatica e cultura contadina»⁶.

A differenza della tradizione della famiglia Rame, il teatro Fo-Rame fu invece un teatro di testi, e non meraviglia il fatto, in grazia della lunga esperienza maturata negli anni dell'adolescenza e della giovinezza, che Franca si fece carico della revisione dei testi di Dario, divenendo, come lei stessa si definì, il «tiranno della compagnia»⁷. La dimensione dell'attore-esecutore acquisita con l'esperienza della recita a soggetto diviene per Franca, dunque, un'interessante chiave di lettura e di revisione dei testi di Dario, che ne garantisce l'assoluta unicità. Questa dimensione di lavoro, e di vita, ovviamente, si perde nelle performance dell'attrice al cinema, e questo è, a mio avviso, il motivo vero per il quale, poi, Franca Rame decise di darsi completamente al teatro, dopo una serie pellicole nelle quali la sua persona e il suo personaggio erano stati miseramente ridotti al ruolo di maggiorata, un po' svanita, che mal si addiceva alle sue aspirazioni, alla sua formazione e alla sua storia.

Sempre nel 1956, a Franca Rame viene dato un ruolo da coprotagonista nel film con il quale Carlo Lizzani, dopo il grande successo del drammatico *Cronache di poveri amanti* (1954), cambia registro e si dà al comico, e cioè *Lo svitato*. Si tratta di una commedia, appunto, ambientata nella Milano pre-boom economico, in cui regna l'entusiasmo per l'autorealizzazione che anima gli italiani nel dopoguerra, anche se si intravedono già, nelle strette maglie di una comicità leggera e gentile, quelli che saranno i malesseri della nuova borghesia del miracolo economico. La scrittura

della sceneggiatura viene affidata a un giovane Dario Fo, che già si era guadagnato un po' di notorietà con la sua satira graffiante e caustica nei teatri milanesi, a Fulvio Fo, fratello di Dario, ad Augusto Frassinetti e Massimo Mida, autore con altri del testo del primo lungometraggio del regista, e cioè *Achtung! Banditi!* (1951), a Bruno Vailati e allo stesso Lizzani. La storia narra di Achille, un giovane strambo ed entusiasta, un personaggio positivo, e per questo motivo alquanto anomalo nel panorama della cinematografia italiana, il quale lavora come factotum presso un quotidiano, ma ha il sogno di diventare giornalista. Dopo una sorta di preludio in cui lo spettatore può divertirsi seguendo la presentazione funambollesca del personaggio principale, Achille, che corre per la città, lo vediamo incontrare per la prima volta Elena, e seguirla nella palestra dove lei lavora. Dopo aver scritto un pezzo, in parte realistico e in parte inventato, su un pugile dal cuore d'oro che gli viene sottratto da un collega e osannato dalla redazione, Achille prende coraggio e decide, spinto dall'amico Gigi, di creare una notizia falsa per poi averne l'esclusiva. I due decidono così di sequestrare i cani di una mostra canina e di liberarli dopo qualche giorno, in modo da avere il doppio scoop del sequestro e del ritrovamento. Tra le tante aspirazioni che Achille spera così di realizzare, c'è sia quella di diventare un giornalista sia quella di conquistare il cuore della bella Elena. Una serie di gag, tipiche anche della classica *Comedy of Errors*, porterà la storia ad avere un esito alquanto diverso: la truffa non funzionerà, Elena scapperà con Gigi, e Achille troverà il suo *happy ending* con la bella Diana (Franca Rame), all'inizio del film amica di Gigi e classica *femme fatale*, ma poi, alla fine, altrettanto classica "ragazza dal cuore d'oro", nella migliore tradizione del cinema classico hollywoodiano degli anni '30-'40.

All'uscita del film, Lizzani fu aspramente criticato da quella critica che dopo il suo esordio con *Achtung! Banditi!* e *Cronache di poveri amanti*, lo aveva celebrato come regista neo-realista e, perciò, lo aveva posto nell'empireo della storia del cinema nazionale.



Franca Rame e Dario Fo durante le riprese de *Lo Svitato*. Milano, 1956.

Lo svitato parve ai più un mutamento ingiustificato nella vicenda di una regia che con i primi due film pareva aver già trovato la sua vena più nobile nella registrazione attenta e partecipe della realtà. Eppure, *Lo svitato*, pur immerso nei meccanismi del comico, non si distrae veramente da tale progetto, e lo si comprende sin dalle primissime inquadrature, quando Lizzani ci mostra la Milano pulsante e vitale nel lavoro che ferve nei suoi cantieri, una Milano che nulla ha a che vedere con la Roma «ancorata alle sue rovine [dell'Antichità e della Seconda Guerra Mondiale, n.d.r.]», una Milano che «sembra priva di un passato ma affamata di futuro»⁸. Milano è la città dell'entusiasmo generato dal boom economico, è una città che si muove, che corre veloce (così come corre Achille), che si sposta lestamente dai cantieri ai bar, dalle palestre alle sale da biliardo, dai ristoranti ai night club, una città che cerca di definire una propria nuova e originale fisiognomica.

«Il primo contatto con Milano è subito esaltante. Gran parte della città è in macerie, ma basta un primo contatto con l'ambiente giornalistico e artistico per farci sentire Roma lontana e provinciale»; è con queste parole che Carlo Lizzani descrive il suo arrivo a Milano nell'immediato dopoguerra, parole in cui sembra riflettersi in maniera limpida l'entusiasmo e l'euforia di Achille, la sua voglia di sentirsi parte di un grande ingranaggio il cui scopo è quello di rendere più grande e più importante la città (e quindi ognuno dei suoi abitanti)⁹.

Il sogno di Achille, in fondo, è solo questo: essere partecipe, parte attiva nella costruzione della città nuova. Anche la sua "truffa", dunque, deve necessariamente essere letta e interpretata all'interno di questo sogno, ed è così molto lontana e diversa dalla truffa al cuore di una straordinaria pellicola che raggiungerà gli schermi di lì a due anni, e cioè *I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli, e cioè il film che dà l'avvio alla "commedia all'italiana" e uno dei suoi capolavori.

Interessante risulta il confronto tra questi due film poiché molte sono le loro similitudini, ma tantissime anche le loro differenze. In entrambi i lavori un gruppo di persone appartenenti a classi meno abbienti organizza una truffa: mentre però nel film di Lizzani essi sono individui che tentano comunque di avere un ruolo nella filiera produttiva e/o nella

società, nel film di Monicelli si tratta di diseredati, eredi dei tanti emarginati di cui ci ha raccontato il grande cinema del neorealismo, che non avrebbero alcuna intenzione di omologarsi. Mentre nell'un caso, quello di Lizzani, il finale porta una conclusione positiva per tutti, pur nel fallimento della truffa, nell'altro, quello di Monicelli, diverse sono le "morti in diretta", e cioè il fallimento è complessivo, poiché nessuno dei sogni nutriti dai protagonisti si avvera. Nel film di Monicelli, poi, significativamente, la storia si svolge a Roma, luogo deputato alla messa in scena della decadenza della nostra cultura, mentre nel lavoro di Lizzani, il plot si dispiega a Milano, città modello di uno sviluppo economico vero e di una diversa, e più vitalistica, concezione del passato, ma soprattutto del presente e del futuro. Mentre, ad esempio, nell'un caso, poi, quello di Lizzani, il ruolo dei personaggi femminili è centrale e strategico per la costruzione di tale conclusione, in quello di Monicelli le donne sono invece servili, per lo più tangenziali e/o irrilevanti nella costruzione del percorso di formazione dei personaggi maschili. Infatti, ne *Lo svitato* sia Elena sia Diana hanno un ruolo fondamentale per salvare l'eroe/antieroe, sia esso Gigi o Achille: Gigi fuggerà con Elena, prima desiderata da Achille (Dario Fo), e quest'ultimo, "lo svitato", troverà con Diana (Franca Rame), il senso della sua vita "nuova".



Franca Rame, Dario Fo e Carlo Lizzani sul set *Lo Svitato*. Milano, 1956.

Questo diverso esito delle due narrazioni testimonia della diversa prospettiva assunta da Monicelli e Lizzani, e ci aiuta a comprendere le accuse mosse a Lizzani all'uscita del film, in un'Italia caratterizzata dal "centralismo" di marca romana – nella politica, nell'industria, nella cultura – e questo va riconosciuto al di là del diverso valore estetico dell'uno e dell'altro lavoro.

Il ruolo di Franca Rame nel film di Lizzani è, finalmente, centrale, forse unico caso nella sua povera filmografia, poiché se nell'*incipit* Diana è segregata a ruolo di comprimario

in una storia che non pare essere corale, come denunciato dal titolo, e se il ruolo di "donna angelicata" pare essere assegnato all'altro protagonista femminile, e cioè a Elena, nello svolgersi dell'intreccio e della *fabula* Diana si spoglia progressivamente del ciarpame iconografico della maggiorata alla Jane Mansfield sul quale il suo personaggio era stato inizialmente costruito, e viene ad assumere una diversa presenza fisica e una funzione sempre più rilevante: sarà lei che prefigurerà ad Achille una vita nuova, un diverso e più felice percorso esistenziale. Nel finale, infatti, loro sono insieme, felici, in una chiusa che tanto ricorda quella di tante altre storie parallele, una per tutte, *Il vagabondo* di Charlie Chaplin. Nei film successivi che vanno a costruire la filmografia di Franca Rame, composta di appena tredici titoli, non si colsero le possibilità offerte da un'attrice che racchiudeva in sé una fisicità prorompente e una altrettanto prorompente potenzialità attoriale, frutto, come si è detto, non solo di doti innate, ma anche di una cultura attoriale sedimentata in lei da una lunga prossimità con il grande mondo del teatro popolare italiano. A Franca Rame, così come a tante attrici comiche italiane, venne negata la possibilità di segnare in maniera significativa la storia del nostro cinema, fatte salve poche e mirabili eccezioni – quali Monica Vitti e Mariangela Melato.

Notes

1 Cfr. *Almanacco Bompiani 1980. Era Cinecittà. Vita, morte e miracoli di una fabbrica di film*, a cura di O. Del Buono-L. Tornabuoni, Bompiani, Milano 1980.

2 *Les vacances de Monsieur Hulot (Le vacanze del Sig. Hulot)* di Jacques Tati è un film del 1953.

3 M. D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 134.

4 M. Schiavoni, *Franca Rame: le migrazioni dell'arte*, 29 maggio 2013, <http://www.radiocinema.it/98605/news/franca-rame-le-migrazioni-dellarte>.

5 Per uno studio dettagliato della parodia filmica in Italia, cfr. R. Menarini, *La Parodia nel Cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Hybris, Bologna 2001.

6 S. Anderlini, *Franca Rame donna e attrice*, 29 maggio 2013, <http://www.lavocedineyork.com/Franca-Rame-1929-2013-il-teatro-della-vita/d/1640/>

7 *Ibidem*.

8 M. Contin, *Lo svitato. Carlo Lizzani*, in «Rapporto Confidenziale», 30, 1 2011, pp. 23-24, <http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=11551>.

9 *Ibidem*.